



MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART (M.A.)

PAR
CAROLYNE GAUTHIER

EXPLORATION DU CONCEPT D'HYPERPRÉSENCE EN CONTEXTE PERFORMATIF

MAI 2015

Ce mémoire a été réalisé à
l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la Maîtrise en art
concentration création
Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

RÉSUMÉ

Cherchant inconsciemment à faire revivre des corps qui ne sont désormais plus de ce monde par le biais de la *présence*, je converge vers cette manière de procéder puisque c'est le moteur de ma réflexion artistique.

Cette recherche, qui s'était nécessairement basée sur la *présence* de l'acteur, a évolué tout au long de mon parcours académique vers un concept qui se nomme l'*hyperprésence*. Ce sont alors mes différentes progressions et réflexions autour de cette notion qui m'ont menée vers l'écriture de ce mémoire.

La genèse de ce concept, qui en rallie plusieurs autres comme la recherche de l'identité et l'abstraction, le transfert d'expérience par l'empathie et l'immersion par les nouvelles technologies, s'amalgame à mon travail hybride. Ce dernier fait se chevaucher l'art-action, les arts numériques et la mise en scène théâtrale vers un seul et ultime but : générer un paroxysme par une rencontre entre le spectateur et le performeur.

Ce sont ces pistes réflexives qui ont posé les bases de l'expérimentation et de la création des deux actions accompagnant ce mémoire. Ces dernières ont été présentées publiquement en janvier et en mars 2015 à l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC).

« L'homme se meut pour satisfaire un besoin. Par ses mouvements, il vise quelque chose ayant à ses yeux une valeur. Il est facile de percevoir le but du mouvement d'une personne si ce mouvement est dirigé vers un objet tangible. Mais il existe également des mouvements qui proviennent de valeurs intangibles »

- Rudolf Laban

REMERCIEMENTS

Un grand MERCI à Constanza Camelo-Suarez, ma directrice de maîtrise, pour son ouverture, son professionnalisme, sa patience et ses encouragements. Mais aussi pour son écoute, sa perspicacité, sa compréhension, sa pertinence, et surtout pour avoir cru en moi et m'avoir accompagné avec autant d'humanité dans cette belle épopée qu'est la maîtrise.

MERCI à Paolo Almario pour son dévouement sans borne, sa confiance, son courage et son amitié.

MERCI à Jean-Paul Quéinnec pour son appui. Cela m'a été très précieux pour le reste de la joute.

MERCI au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour votre soutien financier. Votre support et votre confiance m'ont été d'une très grande aide dans mon processus de recherche.

MERCI à toute l'équipe qui a fait en sorte que le projet *À sa rencontre* arrive à bon port : Paolo Almario, Justine Bourdages, Jérémie Bellemare, Laurie-Ann Dufour Guérin, Jaime Patarroyo, Rudy-Mae Vézina Dionne, Amélie Berthet, Anusorn Khabpet et Onira Lussier.

MERCI aux techniciens, Alexandre Nadeau, Bernard Brisson, Nathalie Villeneuve, Denis Bouchard, Pierre Tremblay-Thériault, Claude Lebeau, Stéphane Bernier et tous ceux qui, de près ou de loin, ont aidé au bon déroulement de ma recherche, et qui ont fait d'*À sa rencontre* une réussite.

MERCI à ma famille qui m'encourage à aller au bout de mes ambitions.

MERCI à toi, Jérémie, pour l'importance qu'a eu ton grand passage dans l'histoire de ma vie. Également pour ton appui et tes encouragements tout au long de ce grand épisode que fut cette maîtrise.

MERCI à mes correctrices, Mejda Meddeb et Charlotte Moreau de la Fuente, pour votre excellent travail.

MERCI à mon jury : James Partaik, Anick Martel et Constanza Camelo-Suarez.

TABLE DES MATIÈRES

RESUME	3
REMERCIEMENTS	5
TABLE DES MATIERES.....	6
LISTE DES FIGURES	7
INTRODUCTION	8
 CHAPITRE I : L'AUTRE EN SOI	
1.1 Transférer l'expérience	16
1.2 L'empathie	17
1.3 Miroir.....	18
 CHAPITRE II : MOI FACE À L'AUTRE	
2.1 L'approche heuristique	24
2.2 Une poïétique.....	25
2.3 Autoréférentiel.....	26
2.4 Projets significatifs	34
2.4.1 <i>Le Lieu</i>	34
2.4.2 <i>Corps et espace</i>	36
2.4.3 <i>Laboratoires du corps 1.0 à 1.10</i>	39
2.4.4 <i>Laboratoire du corps 1.11</i>	42
2.5 Processus	44
 CHAPITRE III : PAROXYSMES D'UN ESPACE	
3.1 L'art-action, le <i>body art</i> et la mise en scène théâtrale	50
3.2 Nouvelles technologies.....	53
3.2.1 Le leurre	58
3.2.2 Le son.....	60
3.3 L' <i>hyperprésence</i>	62
3.4 Proximité, proxémie	65
 CHAPITRE IV : À SA RENCONTRE	
4.1 La performance	70
4.2 L'interprétation de l'artiste	74
4.3 <i>À sa rencontre</i> Volet II	83
 CONCLUSION	 90
 BIBLIOGRAPHIE	 94
 ANNEXES	 96
Annexe I.....	L'interprétation du spectateur
Annexe II	Affiche d' <i>À sa rencontre</i>

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1: PINA BAUSCH, <i>BARBE BLEUE</i> , 1977.....	29
FIGURE 2: DAVE ST-PIERRE, <i>OVER MY DEAD BODY</i> , FILM, 2012	31
FIGURE 3: MARINA ABRAMOVIC, <i>BALKAN BAROQUE</i> , 1997	33
FIGURE 4: CAROLYNE GAUTHIER, <i>LE LIEU</i> , PERFORMANCE, 2012, UQAC.....	35
FIGURE 5: CAROLYNE GAUTHIER, <i>LE LIEU</i> , PERFORMANCE, 2012, UQAC.....	35
FIGURE 6: CAROLYNE GAUTHIER, <i>ESPACE ET CORPS</i> , EXPÉRIMENTATION, 2013, UQAC.....	38
FIGURE 7: CAROLYNE GAUTHIER, <i>CARTOGRAPHIE SONORE</i> , 2013, UQAC	39
FIGURE 8: CAROLYNE GAUTHIER, <i>LABORATOIRES 1.01 À 1.10</i> , 2013, UQAC	41
FIGURE 9: CAROLYNE GAUTHIER, <i>LABORATOIRES DU CORPS 1.11</i> , PERFORMANCE, 2014, UQAC.....	43
FIGURE 10: CROQUIS, 2014.....	45
FIGURE 11: CAROLYNE GAUTHIER, <i>TESTS-PHASE 1</i> , 2014, UQAC	46
FIGURE 12: CAROLYNE GAUTHIER, <i>TESTS-PHASE 2</i> , 2014, UQAC	47
FIGURE 13: CAROLYNE GAUTHIER, <i>TESTS-PHASE 2</i> , 2014, UQAC	47
FIGURE 14: CAROLYNE GAUTHIER, <i>TESTS-PHASE 2</i> , 2014, UQAC	48
FIGURE 15: NICOLAS BERGERON, FLOW CHART, <i>A SA RENCONTRE</i> , 2015, UQAC	55
FIGURE 16: DISPOSITIF, <i>A SA RENCONTRE</i> , 2015, UQAC	56
FIGURE 17: SCENOGRAPHIE <i>A SA RENCONTRE</i> , 2015, PETIT THEATRE, UQAC.....	68
FIGURE 18: CAROLYNE GAUTHIER, <i>A SA RENCONTRE</i> , 2015, UQAC	71
FIGURE 19: CAROLYNE GAUTHIER, <i>A SA RENCONTRE</i> , 2015, UQAC	72
FIGURE 20: CAROLYNE GAUTHIER, <i>A SA RENCONTRE</i> , 2015, UQAC	73
FIGURE 21: CAROLYNE GAUTHIER, <i>A SA RENCONTRE</i> , 2015, UQAC	76
FIGURE 22: CAROLYNE GAUTHIER, <i>A SA RENCONTRE</i> , 2015, UQAC	76
FIGURE 23: CAROLYNE GAUTHIER, <i>A SA RENCONTRE</i> , 2015, UQAC	80
FIGURE 24: CAROLYNE GAUTHIER, <i>A SA RENCONTRE</i> VOLET II, 2015, UQAC	84
FIGURE 25: CAROLYNE GAUTHIER, <i>A SA RENCONTRE</i> VOLET II, 2015, UQAC	84
FIGURE 26: CAROLYNE GAUTHIER, <i>A SA RENCONTRE</i> VOLET II, 2015, UQAC	86
FIGURE 27: CAROLYNE GAUTHIER, <i>A SA RENCONTRE</i> VOLET II, 2015, UQAC	88
FIGURE 28: SCENOGRAPHIE <i>A SA RENCONTRE</i> VOLET II, 2015, SCAN, UQAC	89

INTRODUCTION

Il y a toujours une raison fondamentale qui pousse certains artistes à créer, et à qui je m'identifie. Ces artistes cherchent activement le carburant qui les garde en vie. Ils s'acharnent à recréer un désir inassouvi, un manque profond intérieur qui fait que leurs puissances créatrices ne s'essoufflent jamais. En démarrant sur cette piste, j'ai tenté de comprendre pourquoi, moi-même, j'avais ce désir profond de travailler avec le concept de *présence* qu'on pourrait qualifier au départ de *présence théâtrale*.

J'ai tenté de fouiller dans mes souvenirs pour comprendre ma propre pulsion créatrice. J'ai compris le manque qui m'habitait depuis longtemps. Sans tomber dans le drame, j'ai vécu, étant jeune, deux pertes fondamentales dans des circonstances tragiques et qui portaient le visage de mes parents. Longtemps, je me suis fait raconter qu'ils étaient décédés dans un accident de voiture. Je comprends que ma famille voulait me protéger et qu'on ne voulait surtout pas me dire la cause réelle de leurs morts. Plus tard, ils ont cru bon me dire la vérité : ils s'étaient suicidés. Toutes les personnes qui ont vécu ce genre de situation sont prêtes à dire qu'il restera toujours des questions sans réponses. J'étais présente lors du suicide de ma mère, du haut de ma couchette je pleurais sans comprendre ce qui se passait. À l'adolescence, les sons perçants me ramenaient directement à cette perte. Le bruit sourd du fusil avait laissé des traces dans mon esprit alors même que j'étais très jeune.

J'ai toujours été une personne entière et intense, et je ne fais jamais les choses à moitié à moins qu'elles m'intéressent plus ou moins. Je me désintéresse rapidement des choses qui ne captent pas suffisamment mon attention. Ce côté de moi se répercute alors dans la manière que j'ai

d'aborder une œuvre théâtrale. Lorsque je vais au théâtre, c'est davantage les langages des corps qui viennent me chercher. J'ai tout de même une attention portée sur le texte, la mise en scène, la scénographie, etc., mais ce n'est pas sur ces médiums que ma réflexion est dirigée. C'est comme si je cherchais désespérément à retrouver une sorte de vérité de sens dans les corps. D'y retrouver des réponses, d'y trouver ma réponse. Réponse à quoi ? Je ne sais pas. Je crois que si je savais ce que cherche, je ne me battrais pas corps et âme pour essayer de comprendre pourquoi je le cherche. Inconsciemment, je tente de faire ressurgir ces deux corps charniers et d'y trouver une réelle *présence*. Je ne parle pas d'une *présence* qui est de l'ordre du théâtral, mais bien l'*hyperprésence*, concept que je vais développer plus loin dans ce mémoire.

Or donc, je ne réussirai jamais à faire revenir mes parents de l'autre monde, j'en suis bien consciente. Ce désir ne sera jamais assouvi. C'est d'ailleurs pour cette raison que je tente de faire inlassablement ressurgir dans mes œuvres un type de présence qui ne s'essouffle pas.

Ce n'est toutefois pas de l'art thérapie. J'ai seulement remarqué que dans mon travail le concept de *présence* revenait de manière récurrente. J'ai alors tenté de comprendre pourquoi celui-ci méritait d'être approfondi, accepté, assumé.

Tout d'abord, mon travail se situe entre le théâtre et la performance. Il y a toujours un cadre qui entoure mes œuvres où je peux modeler l'éclairage, modeler l'espace et également l'aspect formel de l'art-action qui est très fort quant à sa dimension « en direct ». Pour moi, le « direct » touche profondément à l'aspect vulnérable du corps ; même le sujet principal ne sait pas comment la présentation se déroulera. Lorsque nous sommes dans une situation de vulnérabilité,

notre existence se confronte au « là et maintenant ! ». Quand nous transposons ce défi à l'acteur, il devient donc plus sensible à tout ce qui l'entoure et alors surgit la *présence* que je recherche.

Le spectateur joue également un très grand rôle dans ma recherche. Je m'efforce de créer une rencontre. C'est aussi pour cette raison que je tente de ne pas installer de distance avec celui-ci. Je veux que l'acteur et le spectateur soient sur le même pied d'égalité ; sur les mêmes planches. C'est ainsi que, pour moi, une réelle rencontre se bâtit entre individus.

Je veux créer des images capables de susciter l'intérêt des gens. D'aller chercher au travers de mon corps, des situations ou des sensations qu'ils ont déjà vécues. C'est pour cette raison que je cherche à rendre les images que je conçois universelles. Chacun, avec son histoire personnelle et sa singularité, voit différemment l'œuvre parce que nous n'avons pas tous les mêmes filtres ni la même manière d'aborder et de digérer l'existence. Cette partie de l'œuvre rend le défi plus captivant. Parfois, les mots enferment les images. Les images, elles, se déploient.

Dans le cadre de cette recherche-crédation, j'ai développée une série de laboratoires dans lesquels je me suis mise en scène. À partir d'un schéma que j'avais conçu lors d'une expérimentation antérieure, je me déplaçais entre chaque point dans l'espace en laissant de la place à l'improvisation. Mon travail s'est beaucoup développé lors de ces ateliers : laboratoires du corps.

À la suite de ces laboratoires, ma question de recherche s'est précisée comme suit : comment mettre en rapport *l'autoréférentiel* et *l'universel* dans une pratique de *l'hyperprésence* ?

J'ai articulé les réflexions qui émergent de cette question autour d'une pratique centrée sur la performativité. Cette dernière se sert des nouvelles technologies afin d'insérer le spectateur dans une expérience de *l'hyperprésence*.

CHAPITRE I

L'AUTRE EN SOI

CHAPITRE I

L'AUTRE EN SOI

Dans ce premier chapitre, je présenterai ma problématique et tout ce qui rejoint spécifiquement l'élaboration de cette recherche-crédation. J'y expliquerais également l'importance que prend la notion de *présence* dans mon travail. Ce concept a en effet guidé une étape charnière dans la construction de ma recherche. Il m'a permis d'arriver à la conceptualisation de l'*hyperprésence*, notion que j'ai développée tout au long de mes années d'études à la maîtrise.

J'aimerais tout d'abord aborder la manière dont je traite la relation entre la performeuse et le spectateur. Le choix d'intégrer l'universel dans mon travail est à la fois purement esthétique et à la fois personnel. Le spectateur-individu prend une très grande place dans l'élaboration de ma recherche parce qu'il est la raison pour laquelle je tente de rendre mon travail le plus accessible possible. Je veux rendre universelle ma proposition artistique en intégrant l'identité de l'individu à mon travail. J'entends par « universel » ce qui est commun à la nature humaine et qui est conceptualisé par la forme que prend mon projet final¹. En prenant en compte que notre identité passe, et cela le plus souvent, par le visage et que c'est en général grâce à lui que nous identifions un individu, il m'apparaît évident que l'identité est un point culminant dans ma recherche. Ma première identité, qui était celle que j'avais avant que mes parents biologiques meurent, a disparu en même temps qu'eux. Une nouvelle identité s'est alors construite avec mes parents adoptifs.

¹ Selon Catherine Clément : « Dans le domaine biologique, l'individu s'oppose à la *totalité* et à l'*unité* comme la partie au tout ; dans le domaine psychologique, l'individu est l'autre face de l'*universalité* : il représente ce qui différencie au lieu que l'universalité rassemble et assimile, indifférencie ; enfin, dans le domaine social, l'individu s'oppose à la *collectivité*. »

L'identité s'adapte et se construit au fil des années par les chemins que nous décidons d'emprunter. De ce point de vue, j'ai constaté que j'ai une identité multiple et je reprends ce concept dans mon projet final. En effet, je donne le droit aux gens, dans *À sa rencontre*, de prendre mon identité pour l'échanger avec la leur en m'appropriant leur visage de manière éphémère par le biais des nouvelles technologies. Mon œuvre tente alors de s'adresser à n'importe qui, n'importe où, et elle cherche à recréer le lien entre l'individu et la collectivité, à évoquer la multiplicité identitaire et culturelle de l'humanité.

Par ailleurs, lorsque je suis moi-même spectatrice, je recherche toujours à savoir comment l'œuvre vient faire son chemin en moi. Même si l'intention de l'artiste n'avait rien à voir avec ma perception, mon filtre s'est toutefois percuté à mon histoire, à ma singularité.

Je veux rendre mon œuvre la plus accessible possible parce que lorsqu'est venu le temps d'aller voir ou d'écouter une pièce de théâtre, je remarque qu'il y a parfois une distance entre l'assistance et les acteurs. Un écart se crée en matière de communication, et à mon avis, le désir de partager des expériences s'est dissout avec les époques. Je souhaite, pour ma part, rejoindre le plus de gens possible avec mes œuvres. C'est pourquoi j'aspire à ce qu'ils trouvent eux-mêmes leurs propres définitions face à ce qu'ils percevront de celles-ci.

Le but que je poursuis c'est avant tout de faire ressentir au spectateur ce que je ressens par la forme esthétique que prend mon œuvre en y intégrant mon corps. Pour moi, la forme physique que prennent les mots ne pourra jamais atteindre la réalité profonde des émotions. C'est pour cette raison que j'ai choisi de ne pas m'appuyer sur un texte pour mon projet final. Dans cette recherche, je voulais expérimenter la façon dont le langage corporel permet d'accéder à une

liberté d'interprétation différente de celle qui est présente dans la dramaturgie classique et expérimentale. Je ne suis pas la seule à partager cette manière d'aborder l'art, le théâtre et la vie. Antonin Artaud, à la fois penseur, acteur et écrivain du début du vingtième siècle nous exprime très bien sa vision de l'art à son époque :

« Assez de jeux de langue, d'artifices de syntaxe, de jongleries de formules, il y a à trouver maintenant la grande Loi du cœur, la Loi qui ne soit pas une loi, une prison, mais un guide pour l'Esprit perdu dans son propre labyrinthe. [...] Le langage est un détour, un déplacement de la pulsion et de sa topologie tandis que l'esprit laisse apercevoir ses membres.² »

Artaud explique parfaitement le mal qu'il vivait par rapport à son époque. Il remettait en cause toutes les conventions et contraintes idéologiques, artistiques et politiques de son temps. L'après-Première Guerre mondiale avait laissé ses traces et s'était alors inscrite dans la manière dont il créait ses œuvres littéraires, théâtrales et cinématographiques. Les migraines chroniques qu'il subissait depuis l'adolescence venaient directement renchérir son travail. Instigateur du *Théâtre de la cruauté*, Artaud avait écrit dans un de ses manifestes : « Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits. ³ »

Comme plusieurs autres artistes, Artaud s'inspirait de son histoire, de son époque pour construire ses œuvres. Pour ma part, je m'inscris à leur suite dans cette mouvance. Mon époque est celle de la surconsommation, le capitalisme et la mondialisation. Il y a de bons côtés à ce système, mais

² Artaud, Antonin, cité par Julia Kristeva in *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 97-98.

³ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1944, p. 106.

les effets pervers qu'il génère éloignent l'être humain de sa nature émotionnelle propre. En construisant un espace social à l'intérieur de mon œuvre, le spectateur édifie un lien empathique qui le lie avec ses semblables et ainsi, le rapproche de sa nature humaine sensible. *Aussi*, après avoir mis en avant l'intégration souhaitée du spectateur-individu au cœur de mon travail, il convient de mettre en évidence le *pourquoi*, c'est-à-dire les raisons qui me poussent à le faire. Y seront définis les différents termes qui englobent ma recherche.

1.1 Transférer l'expérience

Bien que l'artiste ait toujours un intérêt pour le regardeur/spectateur, ce lien n'est pas toujours évident du point de vue du public. Pour qui le ferait-il alors ? L'artiste ne peut cependant pas toucher tout le monde individuellement avec son œuvre puisque « on ne sait jamais à l'avance ce qui sera transmis à l'autre parce qu'on ne sait pas ce qu'ultimement il vient chercher (souvent, il ne le sait pas encore lui non plus). L'autre arrive avec sa culture et sa singularité, ses questions et sa façon d'y répondre, sa façon d'être au monde.⁴ » C'est pour cette raison que je tente de transcender l'expérience du spectateur en rendant mon œuvre la plus accessible possible du point de vue humain. Je ne cherche pas une culture en particulier, un point précis dans l'histoire ou une émotion déterminée. Je désire atteindre tous ces points en même temps et les combiner pour former une image évocatrice directement liée au vécu et à l'histoire de la personne. Je désire transmettre, avec mon œuvre, une expérience au spectateur sans y ajouter de narrativité. Et ainsi, que l'expérience esthétique du spectateur soit transcendée par la forme que prendra mon œuvre ; qu'elle soit plus évocatrice symboliquement.

⁴ Bonin, Hélène, « Pédagogie de l'espace et espace de pédagogie » in *Inter : Art Actuel*, n°116, 2014, p. 35.

« L'œuvre porte en elle la potentialité de faire mouvoir l'individu-spectateur et même de l'amener au-delà des apparences. C'est pour cela que la transmission ne peut être qu'une simple intentionnalité de la part de l'artiste, mais qu'elle ne peut se produire que lorsque l'œuvre touche l'essence de l'être humain, s'inscrivant au-delà du temps quotidien. Entre transmission et expérience esthétique, il existe une antinomie temporelle. C'est dans celle-ci que s'installe l'interprétation individuelle.⁵ »

Antigone Mouchtouris évoque bien ici la distance qu'il y a entre transmission et expérience esthétique. Je ne désire pas transmettre quelque chose de précis au spectateur, mais bien un ensemble plurivoque qui fera jaillir alors l'expérience esthétique. À partir de celle-ci, et individuellement, le spectateur s'orientera vers une image bien personnelle de l'œuvre pour s'en approprier le contenu, et ainsi se créer son sens.

1.2 L'empathie

Dans mon projet final, je place également le spectateur dans une situation de « partage des émotions », dans le sens où je me mets moi-même en situation de vulnérabilité. C'est dans cette optique qu'il y a, pour moi, partage. « Il n'y a pas de performatif sans vulnérabilité. Il n'y a pas de vulnérabilité sans risque. N'importe quelle démarche de création ne peut survivre sans prise de risque, mais, lorsque nous l'associons à l'art performance, nous ne pouvons imaginer l'ampleur réelle que cela peut prendre dans une suite d'actions.⁶ » Dans *À sa rencontre*, je ne mets pas directement mon corps en danger, mais je le place dans une situation de vulnérabilité. Instinctivement, du moins je l'espère, le spectateur crée alors un lien empathique avec le performeur. Il se met directement à la place de l'autre, effectuant un transfert d'expérience.

⁵ Mouchtouris, Antigone, « L'expérience esthétique et les enjeux de la transmission » in *Inter : Art Actuel*, n°116, 2014, p. 33.

⁶ Tourangeau, Sylvie, « Qu'est-ce que la pratique de l'art performance s'invente pour vivre », *Inter : Art Actuel*, n°116, 2014, p. 52.

Puisque mon projet final se passe dans un espace de représentation (théâtre), il est de mon devoir de rendre l'œuvre assez explicite pour que les gens voient qu'il ne s'agit pas d'une image illusoire, mais que la performeuse est réellement dans une situation critique, et cependant contrôlée. Dans une salle prédestinée au langage théâtral, musical, etc., tous les mouvements sont, pour la plupart du temps, mis en scène et calculés. Ils sont analysés parce que nous sommes dans un espace de représentation. Si nous faisons ces mêmes gestes dans un endroit qui n'a pas de liens avec l'art alors ceux-ci n'auraient pas la même dimension du point de vue du spectateur. L'art étant souvent confiné dans des espaces prédestinés à sa diffusion, ces gestes délocalisés posent plusieurs questionnements. Marcel Jean, professeur en arts visuels à l'Université Laval, évoque ainsi les enjeux qui peuvent exister lorsque des actions sont effectuées à l'intérieur ou en dehors des espaces de jeu :

« Dans le rapport au monde, dans le rapport au temps et dans le rapport à l'autre, il y a beaucoup de parenté entre la structure du jeu et l'espace de l'art. Le jeu situé dans un espace autre les gestes et les actions qui, dans le courant de la vie normale, n'auraient aucun sens. Dans l'espace du jeu ces gestes deviennent conséquents et prennent un sens particulier pour la suite de la joute. C'est la raison pour laquelle certains gestes peuvent paraître ridicules si l'on n'entre pas à l'intérieur de cet espace. ⁷»

1.3 Miroir

À partir d'un certain âge, nous ne nous posons plus la question de notre identité lorsque notre image se reflète dans le miroir. C'est bien moi que je vois. Très jeunes, nous avons pourtant tous connu ces premiers instants où nous avons eu conscience que l'image renvoyée par le miroir était bel et bien la nôtre. Ce moment qui est vécu entre le sixième et le dix-huitième mois suivant

⁷ Jean, Marcel, « Transférer, transmettre l'expérience » in *Inter : Art Actuel*, n°116, 2014, p. 7.

notre naissance est un épisode clef dans notre développement : tout ce qui s'ensuit est le résultat de cet événement ; le Moi existe. Cette période, nommée « stade du miroir », a été théorisée par le philosophe et psychanalyste français Jacques Lacan :

« En apparence, il s'agit d'une contribution psychogénétique de développement de l'enfant, tendant à mettre l'accent sur l'importance de ce moment de la maturation, qui se situe entre six et dix-huit mois et s'appelle « stade du miroir ». Il s'agit de la rencontre de l'enfant, encore immature au plan moteur, avec son image : moment « où l'enfant reconnaît... son image dans le miroir », alors même que les conditions de son unité neurologique et motrice ne sont pas encore réunies [...].⁸ »

À ce moment précis, l'enfant reconnaît qu'il est un être à part entière. Il saisit qu'il est unique et le fondement de sa personnalité va découler de cette découverte. Il anticipe la conquête de son autonomie et de son unicité grâce à cette « image souche ».

J'intègre ce processus spécifique dans mon œuvre finale puisque mon désir est non seulement de faire revivre un moment précis provenant de l'histoire du spectateur, mais également d'appuyer l'idée d'un transfert d'expérience vis-à-vis du public. En voyant son image, non seulement l'individu se reconnaît, mais ce moment vient aussi cristalliser sa rencontre avec lui-même. Le spectateur prendra le temps de se regarder, de se découvrir une seconde fois. Je dis seconde fois parmi toutes les autres fois parce que l'endroit où se passe cette action pourrait beaucoup ressembler à la première fois où le spectateur s'est reconnu en tant qu'être. Nous ne nous souvenons probablement plus de ce moment de notre enfance, mais la conception que nous avons du monde s'est transformée à partir de cet instant. Avant cela, les images que nous nous faisons de l'extérieur faisaient office d'espace de représentation (l'image que l'on se fait du

⁸ Assoun, Paul-Laurent, *Lacan*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p.32.

monde). Après cette découverte, notre vision du monde est devenue réelle et c'est alors que *J'existe* parmi les *Autres*. L'espace théâtral vient donc ajouter une couche supplémentaire à la rencontre avec soi-même : je suis un individu parmi tant d'autres à l'intérieur d'un univers de représentation. Et je tente d'atteindre l'unicité de chaque personne qui pénétrera dans l'espace de cette performance en créant un parallèle entre l'espace de représentation que le spectateur percevait jadis et celui qui est contrôlé par la volonté de l'artiste.

De plus, je n'ai pas sélectionné une banale partie du corps dans mon projet final. Ce n'est pas un pied, un bras ou même une main que j'ai choisie, mais bel et bien le visage. Selon Emmanuel Lévinas, théoricien et philosophe français, tout l'étant par excellence passe par le visage. Bernard Forthomme, théologien franciscain français, explicite quant à lui une des théories d'Emmanuel Lévinas qui démontre que lorsqu'il y a rencontre entre deux personnes, il se passe alors ce qu'il nomme le « face à face » :

« [...] la peau du visage de l'Autre [...] n'est-elle pas simplement une surface ou une enveloppe extérieure protégeant l'organisme, mais un écart entre le visible et l'invisible : c'est une transparence dont la minceur extrême est irréductible à un infinitésimal de l'épaisseur, car elle est l'ambiguïté de phénomène et de sa défection, de la lumière et de la nuit.⁹ »

Ainsi, comme l'explique Lévinas, le canal qui permet tout échange entre soi-même et les autres est le visage. Contrairement à toutes les autres parties du corps, le visage est nu et ce n'est qu'une infime partie de soi. Il est tout de même le véhicule du mystère que nous détenons tous à l'intérieur de nous-mêmes. Par ailleurs, l'ensemble de notre corps accumule toutes les

⁹ Forthomme, Bernard, *Une philosophie de la transcendance : la métaphysique d'Emmanuel Levinas*, Paris, J. Vrin, 1979, p. 178.

informations que nos facultés sensibles et sensorielles nous envoient. De ce fait, notre corps est un transmetteur indispensable pour notre mémoire. Ce que nous discernons de l'extérieur s'inscrit en sensations et impressions dans notre cerveau qui vont construire nos souvenirs, mais également modifier ceux qui nous habitent déjà. La mémoire ne vit pas sans sensations et vice-versa. Grâce à la mémoire, ce flot de stimulations devient souvenirs et apprentissages. Une odeur, un son, une image ou des textures peuvent nous faire revivre un moment, une sensation précise, et créer ou modifier d'autres souvenirs à partir de ce moment instantané. Pendant ce processus, plusieurs systèmes internes se produisent pour créer un ensemble multiple de représentations. Par exemple, nous pouvons nous souvenir exactement de ce qu'une personne portait à ce moment précis, de l'odeur qu'il y avait dans l'air ou de l'ambiance qui flottait à cet endroit. *À sa rencontre* est un projet multi sensoriel, c'est-à-dire que tous les sens sont mis à contribution afin de générer des sensations, des images, des sons, des odeurs qui se manifestent à l'intérieur de nous basés sur nos souvenirs ou d'un événement instantané. Dans le premier tome d'*À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust, écrivain français, décrit une scène où le personnage principal déguste une madeleine. Soudainement, ce goût le ramène directement au temps où sa tante lui faisait déguster ces petits gâteaux trempés dans une infusion de thé ou de tilleul. Un bout de son histoire ressurgit alors en lui, en y incluant toutes les images, les odeurs et le plaisir qu'il avait à ce moment précis. C'est ce qu'on appelle les souvenirs, et ceux-ci ont la capacité de nous faire revivre nos émotions passées tout en se remémorant une panoplie d'images reliées à un événement ponctuel.

Plusieurs artistes ont ce désir conscient ou inconscient d'atteindre le plus possible le regardeur, mais c'est un choix personnel que d'avoir le désir de créer une rencontre avec celui-ci et d'établir

une proximité avec lui. Ce concept de proximité sera davantage explicité dans le troisième chapitre de ce mémoire.

CHAPITRE II

MOI FACE À L'AUTRE

CHAPITRE II

MOI FACE À L'AUTRE

2.1 L'approche heuristique

Nous avons tous une manière bien à nous de travailler. Que nous soyons des artistes, administrateurs, ingénieurs, etc. nous passons tous par un processus personnel afin d'arriver à notre objectif. Dans un langage plus scientifique, nous avons tous une méthodologie. Pour ce qui est de l'art, ce concept repose sur le *comment de l'œuvre*. Je procèderai alors à l'élaboration du comment de cette recherche dans ce chapitre, en traitant de ma méthodologie de travail, c'est-à-dire mon processus de travail.

« L'intuition et l'inconscient ne représentent pas des avenues inconnues pour l'artiste ; chez lui, l'écoute de l'intuition et de l'inconscient est une chose naturelle. Semblablement, l'expérience de l'ambivalence de même que l'expérience du chaos représentent pour l'artiste des passages souvent nécessaires pour atteindre de nouvelles limites, pour résoudre un problème ou encore élucider quelque chose. ¹⁰ »

En premier lieu, il convient de placer ma méthodologie dans un courant théorique. Je souscris très étroitement aux repères méthodologiques de l'approche heuristique puisque je m'inspire de mon vécu, de mes expériences personnelles et valeurs pour élaborer les projets qui s'inscrivent dans ma recherche actuelle. Mon intuition joue également un grand rôle dans la mise en forme de ces projets. Tout d'un coup, une image peut jaillir, ou encore un mot, un concept en moi, et je suis alors en mesure de faire le lien et de répondre aux problématiques auxquelles j'ai à faire face. Les images qui prennent forme sont alors liées à ces moments d'intuition qui se sont développés à

¹⁰ Camelo-Suarez, Constanza citant Pierre Gosselin, *7ART800 - Méthodologie de la recherche-crédation* [Notes de cours], cours 10, 2012.

force de réflexion sur mes questionnements. Du plus loin que je me souviens, j'ai toujours procédé de cette manière, sans savoir que j'utilisais cette approche dite heuristique. Je puisais systématiquement dans ma propre réalité pour arriver à un constat final qui était le résultat de mon vécu personnel, de ma manière de voir le monde et de le comprendre.

2.2 Une poïétique

Je suis consciente qu'il peut y avoir une part d'hermétisme dans ma perception de l'art.

En effet, puisque je vais puiser dans mon expérience personnelle afin d'élaborer un projet ou concevoir une œuvre, mon travail peut paraître insaisissable du point de vue du spectateur. Je ne le souhaite cependant pas. Au contraire, je désire qu'il arrive à atteindre une expérience qui vient le chercher de l'intérieur. Aussi, je crois profondément que la seule façon d'arriver à créer ce phénomène sans qu'il soit hermétique aux autres c'est de rendre le concept final accessible. Pour réussir à atteindre ce but, j'ai créé lors de mon cheminement à la maîtrise des projets et laboratoires se ralliant directement ou indirectement à ma problématique, afin de me conduire vers une unité de sens : mon projet final.

Au début de ma recherche, ma question principale se formulait ainsi : comment puis-je réussir à atteindre un certain état de présence de l'acteur pour arriver à créer des images significatives avec le corps, la voix, l'usage des signes et autres médiums, afin que le spectateur parvienne à une expérience sensorielle complète ? Avec cette problématique, je voulais, d'une part, explorer la mise en scène puisque j'avais peu d'expérience dans ce domaine. J'en avais davantage en tant que comédienne et dans les arts de la scène en général, c'est pourquoi je ne voulais pas m'intégrer en tant qu'actrice dans mes projets. Je désirais m'effacer totalement et travailler en tant que metteur en scène avec des acteurs. Cependant, au fil du temps et après d'importantes

réflexions, j'ai réalisé que je devais davantage m'intégrer dans le processus en tant que performeuse, et ce en raison du caractère personnel propre à mon travail. Ce dernier pouvait se montrer difficile à exprimer pour un acteur qui ne possède pas les clefs de l'intériorité du travail, et il me semblait tout aussi important à vivre en tant que jeune artiste. De plus, ce n'est pas sur le développement d'un cadre théorique que je base ma pratique, mais bien sur un positionnement artistique encadré par les références que j'utilise dans ce mémoire.

2.3 L'Autoréférentiel

L'autoréférentiel signifie que, dans mon travail, je puise directement dans mes références et expériences personnelles pour aboutir à une logique qui se résume, dans ce cas-ci, en une œuvre ou un projet artistique. Ce processus personnel se déroule d'une manière totalement inconsciente même si mon questionnement s'appuie sur des analyses qui sont justifiables. Mes références, ce sont des fragments de mon histoire, de mes expériences, de mes attitudes, de ma perception et en particulier du « comment » je pose mon regard sur le monde. Comme l'exprime Pierre Centlivres, ethnologue :

« Chaque narration autobiographique raconte [...] une pratique humaine. Or [...] toute pratique individuelle humaine est une activité synthétique, une totalisation active de tout le contexte social. Une vie est une pratique qui s'approprie des rapports sociaux (les structures sociales) les intériorise et les retransforme en structures psychologiques [...] Notre système social est tout entier dans tous nos actes, dans tous nos rêves, délires, œuvres, comportements, et l'histoire de ce système est toute entière dans l'histoire de notre vie individuelle. ¹¹»

Ma pensée artistique s'articule clairement d'une manière subjective, puisque notre nature humaine nous prédestine à puiser directement dans notre perception du monde pour effectuer des

¹¹ Centlivres, Pierre, *Histoires de vie, Approche pluridisciplinaire*, Neuchâtel, Editions de l'Institut d'ethnologie, 1987, p. 59.

choix. Nos prises de décisions ne sont pas toutes de nature philosophique, mais la vision que nous avons du monde vient modifier notre vécu et, de ce fait, notre vécu vient altérer notre perception. C'est une condition sine qua non à notre existence. L'artiste, être humain lui aussi, fait également partie de cette condition. Nous ne démontrons pas nécessairement dans une narrativité ou d'une façon ludique comment notre vécu vient teinter d'une certaine façon notre travail, mais il y a tout de même quelque chose à y voir au plus profond de nous. Sinon, l'expérience de l'art serait totalement stérile et inerte. Afin de m'inscrire dans un courant artistique clair, et pour ne parler que de ceux-ci, je me suis inspirée de trois artistes qui ont également, selon moi, une pratique artistique autoréférentielle.

Pour commencer, je ne peux passer à côté de cette magnifique femme qui a, depuis le début de ma maîtrise, contribué au départ de l'édification de cette recherche : feu Pina Bausch. À première vue, en regardant tous ses spectacles, il n'est pas totalement évident de constater que cette danseuse et chorégraphe s'inspire directement de son vécu pour élaborer son travail. Pourtant, sa vie vient directement teinter ses œuvres. Née en 1940 à Solingen, Bausch a effectué ses premiers laboratoires lors de « son enfance dans l'Allemagne vaincue et en ruines de l'après-guerre ¹²» dans le café-restaurant que tenaient alors ses parents.

« Pour une enfant, un restaurant peut être un lieu merveilleux, il y avait tant de gens et tant de choses étranges qui s'y passaient, disait Pina Bausch. Ces souvenirs d'enfance sont vagues, je les ai oubliés. Ils reviennent pourtant dans mon travail. Je passe ma vie à essayer de donner une forme à ces émotions enfouies, évanouies... ¹³»

¹² Danto, Isabelle, « Pina Bausch - Celle qui a révolutionné la danse et le regard », *Esprit*, 8/9, 2008, p. 6.

¹³ Ibidem.

À la suite à cette grande Guerre, « la danse moderne doit alors commencer par assumer un passé refoulé qui passe par le corps, un passé dont les muscles, la peau ont gardé la mémoire. ¹⁴» Ce que nous pouvons constater de son travail c'est qu'il est totalement imbibé d'humanité, une humanité qui s'était perdue pendant la guerre. Pour faire l'objet d'une double autoréférence, elle demandait à ses danseurs-acteurs, pendant une période de recherche, de puiser dans leurs propres expériences, leurs fors intérieurs, afin d'interpréter l'univers de leurs quotidiens. Elle demandait par exemple : danse-moi la lune ou encore danse-moi l'amour.

« La première production du Tanztheater de Wuppertal : « Fritz » de Pina Bausch. C'était la première fois qu'il ne s'agissait pas seulement d'apprendre un rôle ou un pas. Pour la première fois, j'avais le sentiment que moi, Dominique, j'étais sur scène et que je donnais et disais quelque chose de moi-même. ¹⁵»

Son travail transgressait les codes afin de faire éclater les structures spatiales trop rigides du théâtre qui s'inscrivait dans l'époque de l'avant-Deuxième Guerre. Il fallait oublier le passé pour pouvoir renouer avec l'avenir. Son travail foisonnant pourrait être le point de départ d'une plus grande analyse, mais il me semblait important de me concentrer sur le fait que son œuvre a totalement été teintée par son vécu.

¹⁴ Danto, Isabelle, op. cit. p. 9.

¹⁵ Raimund, Hoghe, *Pina Bausch : histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche Paris, 1987, p. 130.



Figure 1 : Pina Bausch, *Barbe bleue*, 1977, Opéra de Wuppertal (Allemagne).

Le second artiste dont je m'inspire est également danseur et chorégraphe. Il s'agit de Dave St-Pierre, lui aussi est d'ailleurs très inspiré par l'œuvre de Pina Bausch. Connu surtout au Québec et en Europe, il questionne le corps virtuose en transgressant toutes ses limites. D'abord sa propre limite, son état de santé, qui lui permet de déployer ses ailes. Il a toujours eu cette urgence de vivre, cette fougue qui imprègne ses spectacles. Sa réalité médicale lui permet de concevoir des spectacles intimement liés à son propre vécu. Comme Pina, il demande à ses acteurs d'interpréter selon un thème précis. Parfois, nous pouvons voir sur scène des corps fragiles exécutants des mouvements cathartiques et/ou entremêlés, et d'autres fois des corps empreints d'une grande délicatesse. L'ensemble de ses représentations est bien dosé. Atteint de fibrose kystique, diagnostiqué à ses dix-sept ans, il reçoit une greffe de poumons en 2009 lui permettant de donner un second souffle à ses créations. Son urgence de vivre est directement liée à son état de santé. Il ne sait pas quand son corps va le laisser tomber, malgré tout, il fonce et ses chorégraphies sont imprégnées de cet empressement de vivre qui l'accable.

J'ai participé à un des stages qu'il offrait en août 2013. Malgré sa maladie, il est dur à suivre, il a de l'énergie à revendre. *Si vous voulez survivre à ce stage, il va falloir saigner.* Ce sont les premières paroles qu'il a dites après le bonjour de politesse. Ces nouveaux poumons rendent son système immunitaire inopérant en raison de la prise d'une panoplie de médicaments antirejet. Quelquefois, il se débranchait littéralement de sa bombonne d'air pour nous expliquer le pourquoi de chacun des mouvements qu'il utilisait dans ses spectacles. Ceux-ci faisaient intimement référence à ses perceptions qu'il se fait de la vie, de sa vie. Il décroïsonne les tabous, les codes pour faire réfléchir son public parce qu'il le sait intelligent. *Je ne suis pas quelqu'un de cultivé, dans mes spectacles, ce que vous voyez c'est ce que je vois tous les jours, je m'inspire de ce qui m'entoure, de ma vie.*



Figure 2 : Dave St-Pierre, *Over my dead body*, film, 2012, Montréal.

Pour continuer ce rapide inventaire des pratiques autoréférentielles qui inspirent ma pratique artistique, nous allons nous attarder sur l'œuvre de Marina Abramovic. Née à Belgrade en 1946, elle a reçu une éducation très stricte subissant alors les répressions de son pays natal. Praticienne et figure importante du mouvement artistique *body art* (art corporel), son travail questionne les limites physiques et mentales. L'ensemble de son œuvre est, jusqu'à aujourd'hui, montré comme une façon de se rebeller contre toute son éducation. Dans ses performances, elle met littéralement son corps en danger ; tantôt en train de se pointer directement une flèche à l'aide d'un arc tenu par Ulay (Frank Uwe Laysiepen), son collaborateur et ex-conjoint, dans *Rest Energy* (1980) ; ou en congelant son corps sur une croix de glace dans *Lips of Thomas* (1975). La répression qu'elle a subie lors de son enfance est, pour moi, l'explication du pourquoi elle installe constamment son corps dans un état de risque ou dans une situation étrange et/ou inconfortable. Ses performances sont le reflet de toutes les injustices qu'elle a vécues dans sa famille et dans son pays natal.

« You know how difficult it is to put all the [crap] of your life on stage and everybody listen? » Certainly there's no lack of trauma in the Abramovic autobiography, including a strict mother who never hugged or kissed her only daughter for fear of «spoiling» her (Abramovic, in fact, plays both herself and her mother in *Life and Death*) and an abusive father, a high-ranking Yugoslavian Communist, who left the family when Marina was 17. ¹⁶»

¹⁶ Adams, James, « Marina Abramovic on theatre as therapy: 'There is no pain any more' », *The Globe and Mail*, 12 juin 2013.



Figure 3 : Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, 1997, Biennale de Venise.

Ces trois artistes ne font pas que m'inspirer parce que leur pratique est autoréférentielle, mais également parce que leur travail se rapproche, à certains égards, du mien. Ils démontrent une vérité de sens en utilisant le corps comme un outil/intermédiaire. Ils l'utilisent également comme un témoin de l'histoire, comme un véhicule pour offrir un témoignage corporel à l'expérience psychologique, sociale, culturelle et politique.

2.4 Projets significatifs

2.4.1 *Le Lieu*

Pour le premier projet que nous avons à produire à la maîtrise, j'ai réalisé une œuvre contextuelle nommée *Le Lieu*. C'était un endroit extérieur qui n'était pas très passant, mais où j'avais l'impression que beaucoup d'histoires s'y étaient déroulées. C'est d'ailleurs en grande partie pour cette raison qu'il m'interpelait. La première fonction de cet emplacement est d'être le lieu de réception de marchandise d'une compagnie d'électricité. Sa seconde fonction, bien différente, est celle d'une « piquerie » à l'abri de tous les regards, un peu souillée et sentant l'urine par moments. Avant même de commencer à produire des enchaînements d'actions dans ce lieu, j'y suis allée seule pour m'imbiber de l'atmosphère qui s'y dégageait. Je prenais des notes et des clichés, je me créais des scénarios qui auraient pu s'y produire. Cette collecte de données a été nécessaire pour la suite de la création puisqu'il fallait que je m'inspire du lieu pour ensuite le faire vivre grâce à une suite d'actions face aux spectateurs. Lors de l'intervention, il y avait deux performeurs, dont moi, qui tentaient, à travers diverses chorégraphies, de garder un certain équilibre, ce qui faisait alors un parallèle avec la seconde fonction de ce lieu. Nous utilisions des objets et des matériaux déjà existants à cet endroit (chaises brisées, déchets, escaliers, etc.) que l'on mêle à notre propre équipement (cordes, poubelle en métal, bandeau).



Figure 4 : Carolynne Gauthier, *Le Lieu*, performance, 2012, UQAC. Crédit photo : Anusorn Khabpet.



Figure 5 : Carolynne Gauthier, *Le Lieu*, performance, 2012, UQAC. Crédit photo : Anusorn Khabpet.

Notes de terrain : *Garder l'équilibre est une manière, pour moi, de ne pas sombrer. Être physiquement constamment en train de garder l'équilibre est un des moyens ludiques pour ne pas s'évanouir. Être debout c'est oublier qu'on peut être couché, c'est essayer d'oublier tout le reste.*

– *Dans un endroit, deux performeurs, dans une suite d'actions, prêtent leurs corps aux différents matériaux déjà présents ou pas dans le lieu.*

2.4.2 Corps et espace

Ce projet a été conçu à l'hiver 2013. Puisque je m'intéressais de plus en plus à l'idée d'immersion pour réussir à répondre à mes questionnements, je me suis donc penchée vers des approches technologiques contemporaines. Pour approfondir le sujet de l'intégration du corps de l'acteur dans les nouvelles technologies, je m'inspirais de collectifs tels que *Seventh Sense*. Ce dernier avait créé des œuvres où la scène, qui n'était alors qu'un cube blanc, se transformait à tous les instants. Je m'inspirais également de divers danseurs et chorégraphes comme Pina Bausch et Dave St-Pierre pour intégrer le langage du corps aux nouvelles technologies. Aussi, j'ai mis en place des sessions de danses improvisées pour développer mon propre langage.

Ayant peu de connaissances dans la création de logiciels, j'ai décidé de demander l'aide de mon collègue œuvrant dans les nouvelles technologies, Paolo Almario. Cette collaboration a été très bénéfique puisque nous pouvions partager des idées et les faire évoluer, connaître l'opinion de l'autre, etc. Avant même de commencer la production de ce projet, je ne voulais pas jouer de personnages, je ne voulais pas faire « semblant » puisque mon objectif est de toujours rechercher une vérité du geste qui, à ce moment, ne pouvait se saisir qu'en mouvement. Pour que le spectateur capte cette vérité, il faut, à mon avis, être authentique. Je n'étais personne d'autre que

moi-même lors de l'action, je ne jouais pas un personnage, je ne faisais pas semblant d'être quelqu'un d'autre.

Pour en arriver au projet final, Paolo Almario a créé un carré quadrillé pouvant être projeté au sol. Ce dernier interagissait avec les mouvements de la femme en action qui y était superposée, en l'occurrence moi. Le carré se promenait laissant au hasard des trous (traces noires) dans lesquels la performeuse ne devait absolument pas tomber. Et j'avais réellement peur de tomber dans le noir. Pour ce projet, je voulais mettre en parallèle les peurs que nous avons tous intérieurement par le biais de la projection qui génère une fausse transformation de l'espace. Des peurs qui ne sont en fait que des barrières psychologiques que nous nous créons. De plus, en ajoutant *Pulses* de Steve Reich à l'ambiance sonore, je venais appuyer le phénomène d'intériorité que je désirais transmettre au spectateur en faisant un parallèle avec un des organes qui nous permet tous de nous mouvoir, le cœur. Cette intervention était davantage une expérimentation qu'un projet abouti puisque je commençais à faire connaissance avec ce nouveau médium que sont les nouvelles technologies. Il y avait également au sol, une poudre blanche qui laissait voir les traces des mouvements que j'avais effectués, traces d'un passage éphémère.

Notes de terrain : *Une femme, noir total, carré quadrillé au sol projeté qui interagit avec la femme. Plus elle bouge, plus le quadrillé se déplace laissant alors place au noir total. Noir total = l'inconnu, les peurs.*

J'ai trop peur d'avancer/ peur de me tromper/ peur de faire rire de moi/ peur de tomber/ peur d'avoir peur/ peur d'être déçue/ peur de perdre, encore/ peur de moi/ peur de toi/ peur tout court.

Peur d'essayer, mais essayer quand même.

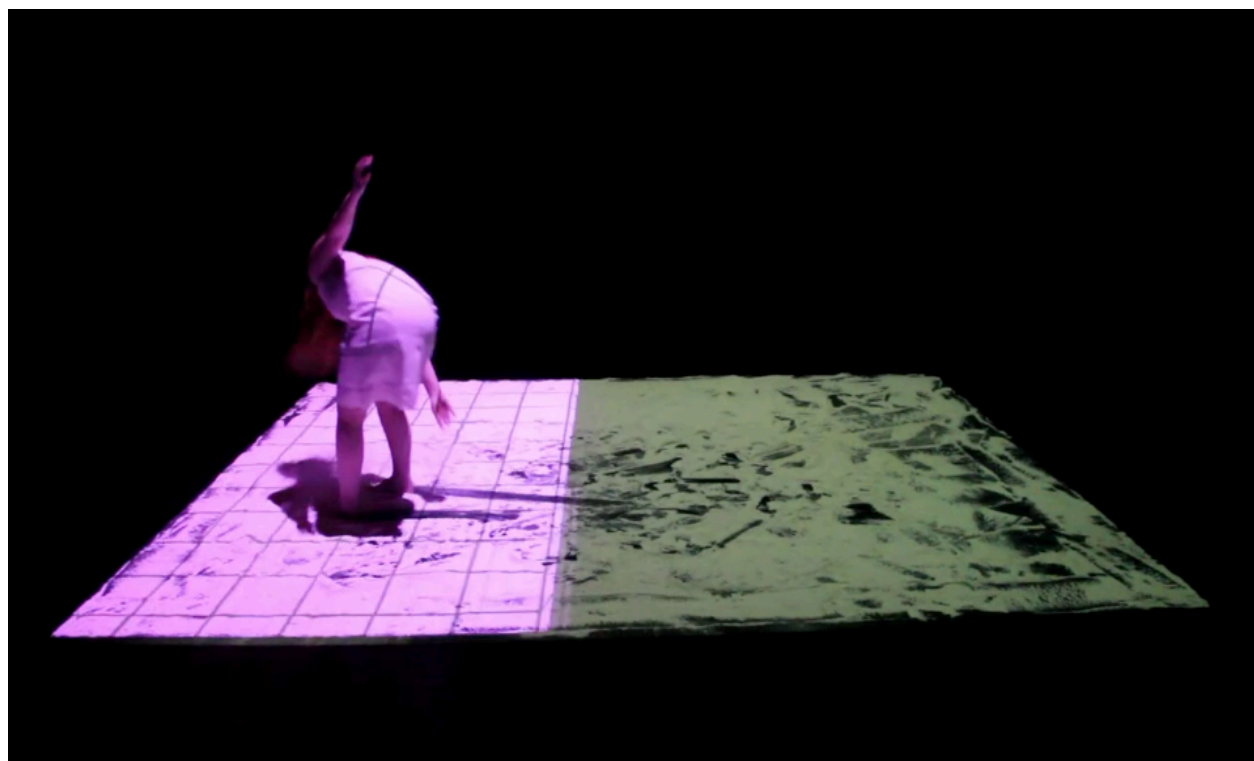


Figure 6 : Carolyne Gauthier, *Espace et Corps*, Expérimentation, 2013, UQAC. Crédit photo : Amélie Berthet.

2.4.3 Laboratoires du corps 1.1 à 1.10

À la suite du séminaire que nous avons reçu à la session d'automne 2013 avec l'artiste Catherine Béchar, nous avons conçu un projet portant sur la cartographie sonore, vision subjective et intellectuelle du son dans l'espace figuré graphiquement. Puisque le concept général de mon mémoire portait sur la présence de l'acteur à ce moment, j'ai décidé de produire une série de mouvements créés au même endroit. Les sons produits étaient captés tout comme les mouvements, qui eux, étaient captés d'un point de vue aérien. Après la création de ce projet, j'ai réutilisé tous les points précis de cette cartographie pour recréer une nouvelle chorégraphie.

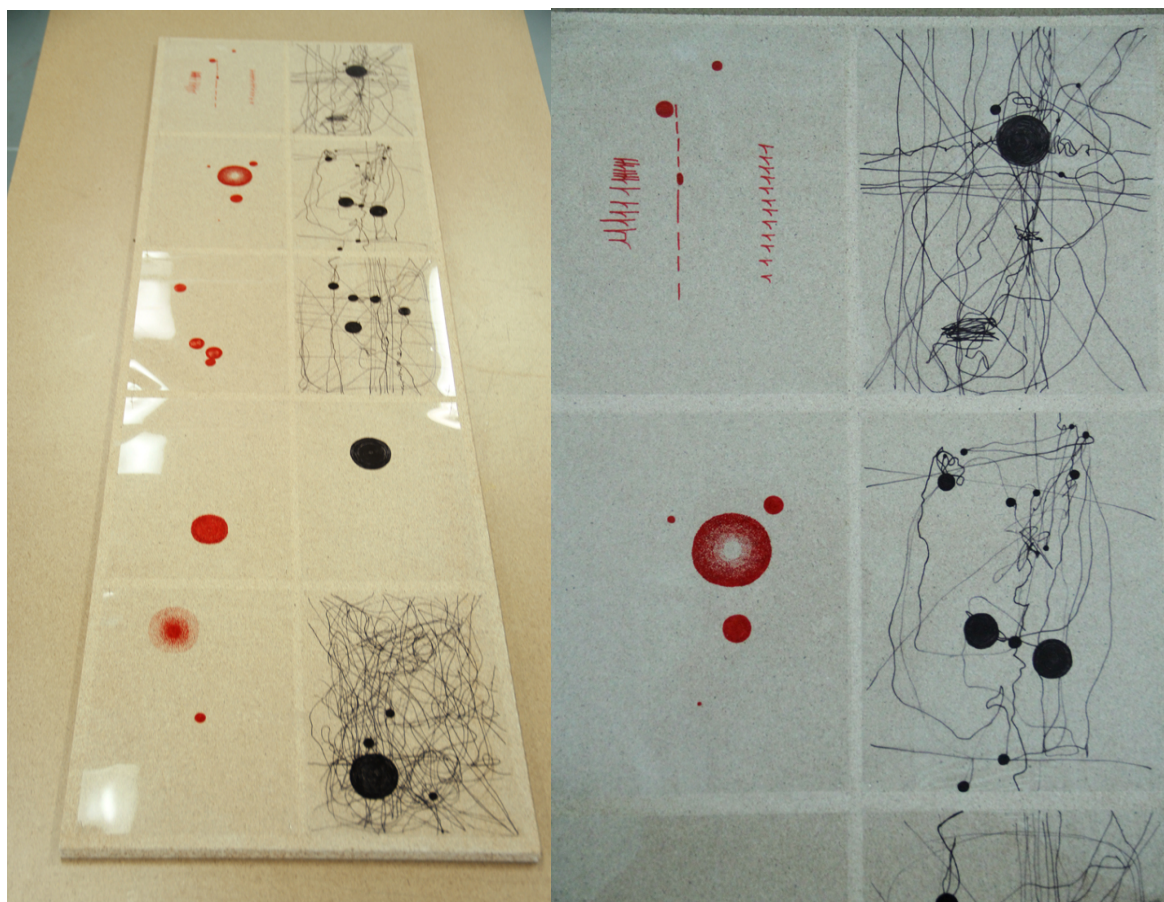


Figure 7 : Carolyn Gauthier, *Cartographie Sonore*, 2013, UQAC. Crédit photo : Justine Bourdages.

En tout, dix chorégraphies de trente minutes ont été réalisées sur une période de dix jours. Ce que je désirais atteindre à ce moment c'était de voir comment mes mouvements pouvaient être influencés par ce que je ressentais à ce moment précis. J'improvisais des gestes que mon corps voulait bien me donner.

Notes de terrain : *Mon «feeling du moment» change les résultats d'une suite d'actions improvisés.*

Une femme, des déplacements improvisés à exécuter selon des points précis situés au sol.

N.B. Les déplacements peuvent aussi être l'immobilité.



Figure 8 : Carolyn Gauthier, *Laboratoires 1.01 à 1.10*, 2013, UQAC.

2.4.4 Laboratoire du corps 1.11

Le visage, la vulnérabilité, l'empathie et l'immersion sont des concepts et des idées qui se sont retrouvés en partie dans un des laboratoires-performances que j'ai effectués en avril 2014 au Studio situé au Pavillon des arts de l'UQAC. Cette performance, *Laboratoire du corps 1.11*, faisait partie d'un vernissage collectif qui avait pour titre *Présent Progressif*. Celui-ci rassemblait presque tous les étudiants de maîtrise de ma cohorte de l'année 2012. Cette performance s'est trouvée être une étape charnière dans ma recherche. En effet, avec cette œuvre, j'ai touché quelques points importants déterminants dans ma pratique tels que la présence de l'acteur-performeur, l'idée de transfert de l'expérience et l'immersion.

Notes de terrain : *Noir total. Une femme. Un cube de plexiglas rempli d'eau sur la tête. Une douche de lumière, un tuba, un pince-nez, des micros dans les oreilles et ce son projeté dans les quatre coins de l'espace. Une douche de lumière.*

Les résultats de cette expérience se sont avérés très positifs. J'ai réussi à saisir la *présence* que je recherchais puisque je m'étais mise moi-même dans une situation de vulnérabilité ; j'étais totalement bouleversée. Selon ma conception, lorsque nous sommes dans une situation critique, notre présence est décuplée. Et il n'y a que ce moment précis qui existe, tout le reste n'a pas d'importance. Les commentaires que j'ai reçus du public ont été très positifs quant à la réussite de mes objectifs. J'ai réussi à faire vivre au spectateur l'expérience de l'empathie : il ressentait l'oppression et le manque d'air que je pouvais subir. De plus, l'ambiance sonore qui était alors le son de ma respiration en direct venait ajouter une couche de réalisme à la performance.

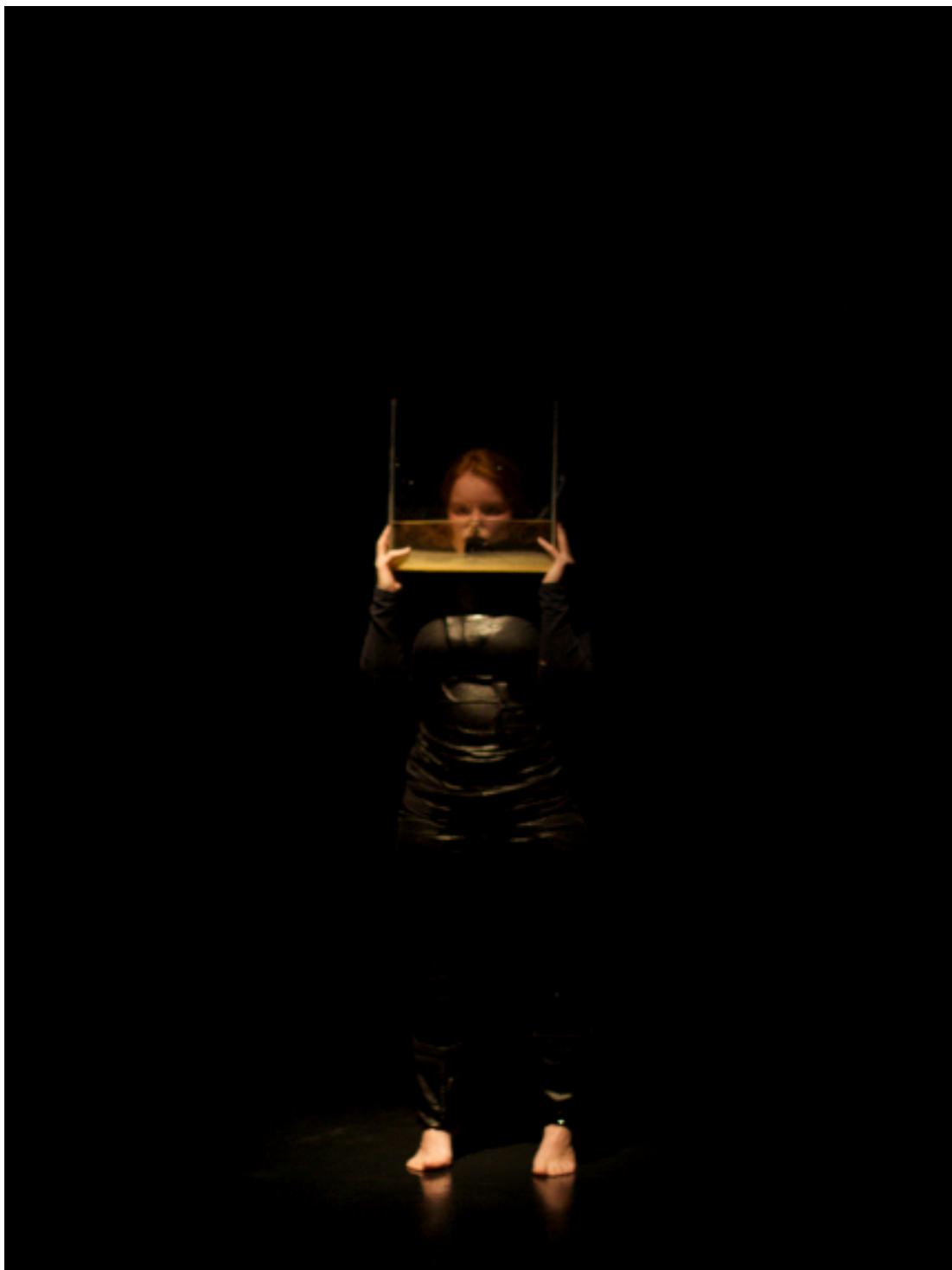


Figure 9 : Carolynne Gauthier, *Laboratoires du corps I.II*, performance, 2014, UQAC. Crédit photo : Laurie-Ann Dufour Guérin.

Pour conclure, c'est grâce à tous mes laboratoires, expérimentations, ateliers, collectes de données, critiques pertinentes de mes pairs, après de multiples remises en question et en m'appuyant sur mon vécu, mon histoire, que j'ai compris que j'allais me concentrer sur l'aspect performatif de ces actions. En effet, en me référant aux points qui m'apportaient beaucoup en terme de réflexion et en me basant sur mes notes de terrain, je me suis aperçu qu'il y avait une ligne directrice qui orientait les actions et qui résidait sur les expérimentations suivantes : *garder l'équilibre/ rester debout/ rester immobile/ endurer un poids/ m'inspirer du lieu*. Ligne directrice qui a enrichi l'élaboration de mon projet final *À sa rencontre*, en concentrant toute l'attention portée à *la tête/ le visage*.

2.5 Processus

Pour arriver à l'élaboration de mon projet final, je suis passée par une panoplie de questionnements en rapport avec le concept d'hyperprésence. Au début, je voulais y intégrer des acteurs, des corps capables de réunir leurs sentiments et de les traduire en mouvements. J'ai alors développé une scénographie qui permettait au spectateur de vivre le phénomène de présence que je tentais d'atteindre grâce aux mouvements de l'acteur. J'y avais intégré un grand rectangle de lexan rempli de terre où un acteur, juché complètement au-dessus, éjectait son contenu jusqu'à arriver au sol. Sur les quatre faces du rectangle se positionnait un acteur attaché à sa surface. Il y développait alors des mouvements symboliques reliés directement à son ressenti. J'ai dessiné une scénographie (figure 10) capable d'amalgamer les objectifs que je tentais d'atteindre dans mon projet final.

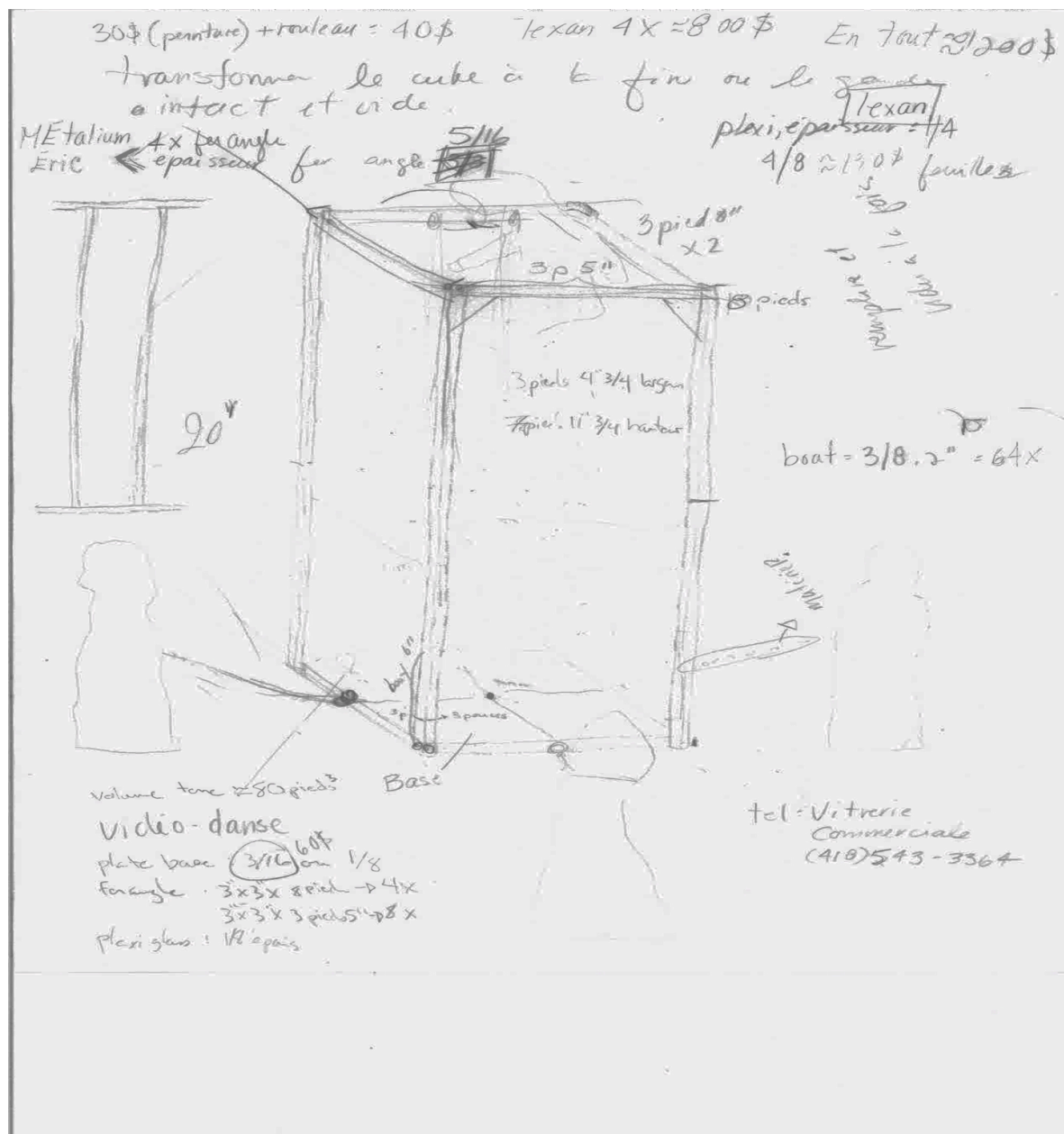


Figure 10 : Croquis, 2014.

Pour faire exister ce dispositif, mon collaborateur, Paolo Almario, et moi-même avons fait une série de tests de projection sur quelques matières plastiques sur de la terre, afin de rendre possible la perception de l'image.

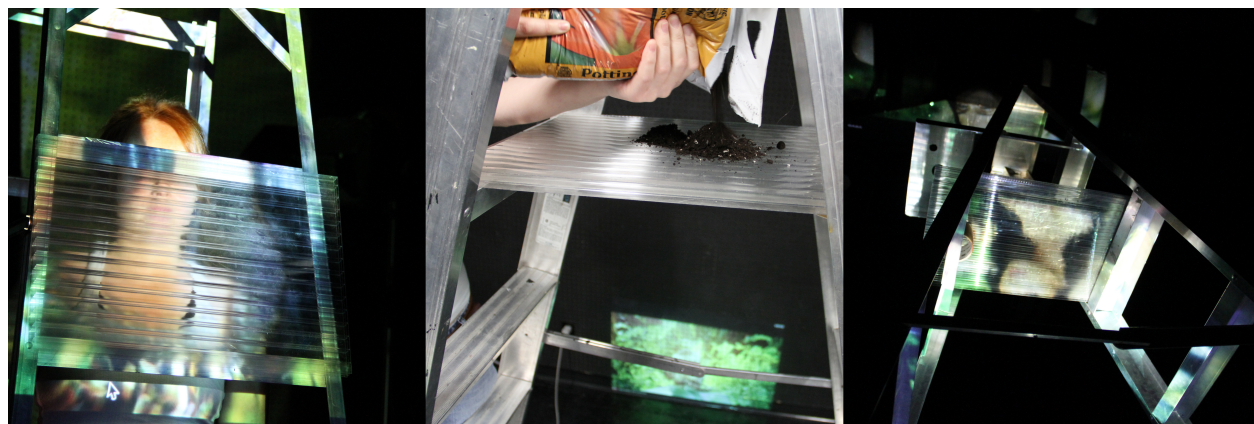


Figure 11 : Carolynne Gauthier, *Tests-phase 1*, 2014, UQAC. Crédit photo : Paolo Almario.

Après réflexion, je me suis rendu compte de l'importance de l'aspect autoréférentiel de mon travail. Je devais alors épurer mon approche de ses références conceptuelles jugées secondaires. La conception de ce dispositif était tout de même nécessaire pour arriver à l'idée de mon projet final. De plus, en reprenant mon expérience de la performance *Laboratoire du corps 1.11*, j'en suis arrivée à la conclusion que ma présence à l'intérieur du dispositif était nécessaire afin d'y insuffler une action autoréférentielle. C'est pour cette raison que j'ai fait évoluer le dispositif décrit ci-dessus pour arriver à l'élaboration de mon projet final : la performance *À sa rencontre*.

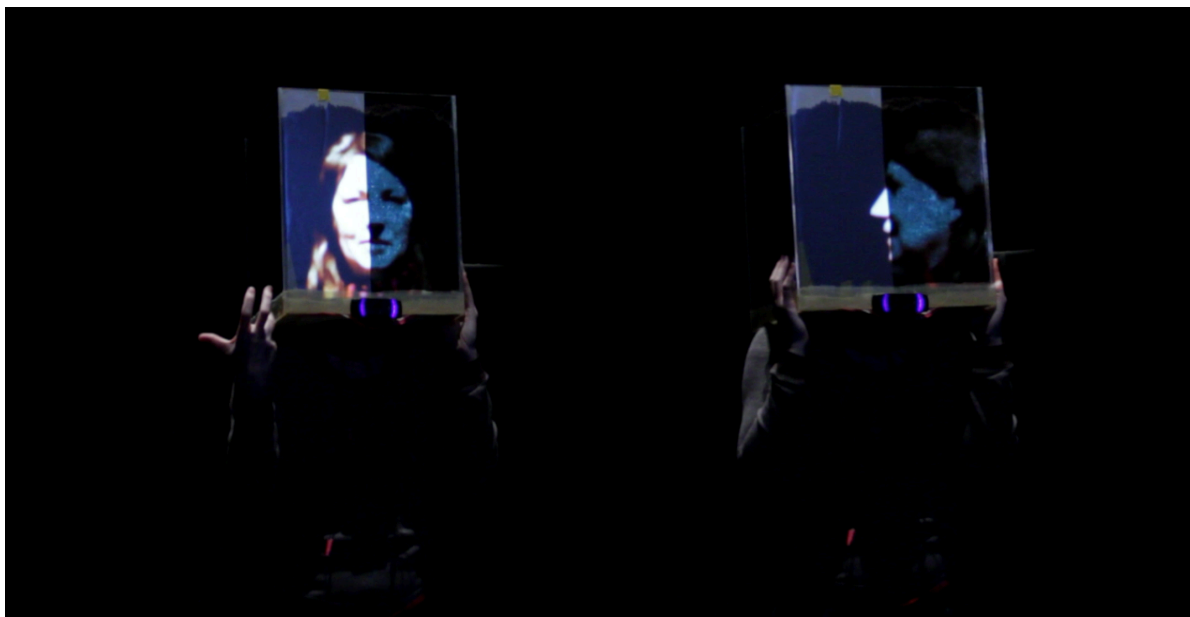


Figure 12 : Carolyne Gauthier, *Tests-phase 2*, 2014, UQAC. Crédit photo : Justine Bourdages.

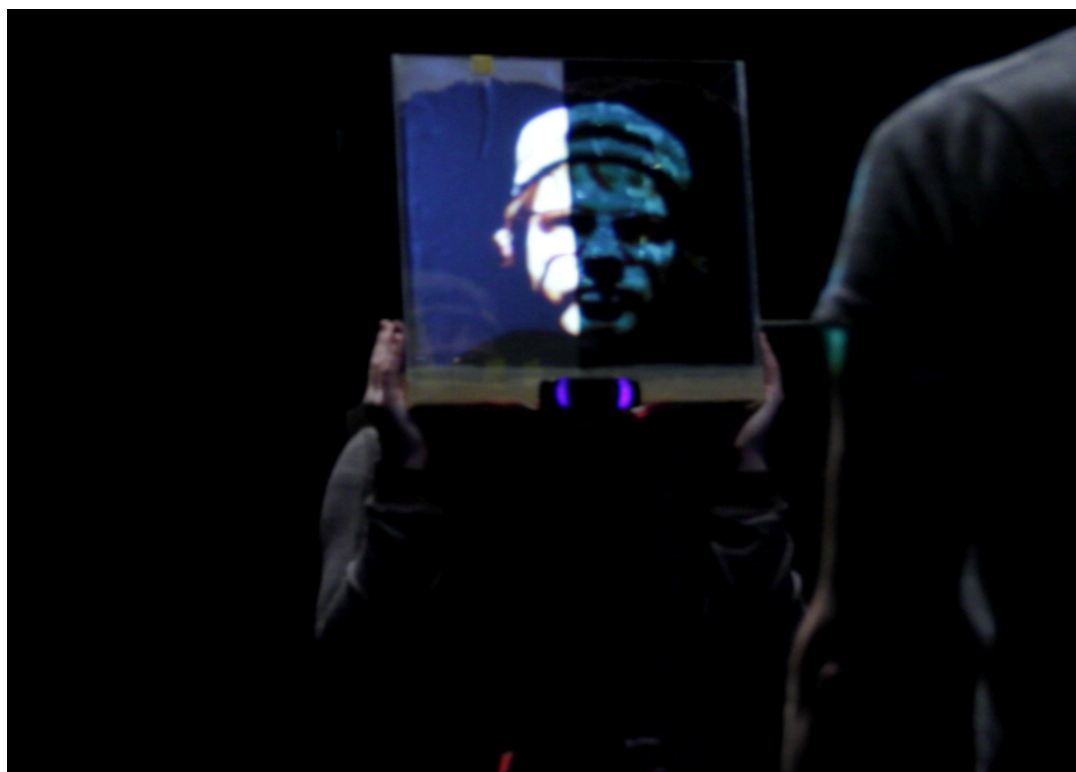


Figure 13 : Carolyne Gauthier, *Tests-phase 2*, 2014, UQAC. Crédit photo : Justine Bourdages.

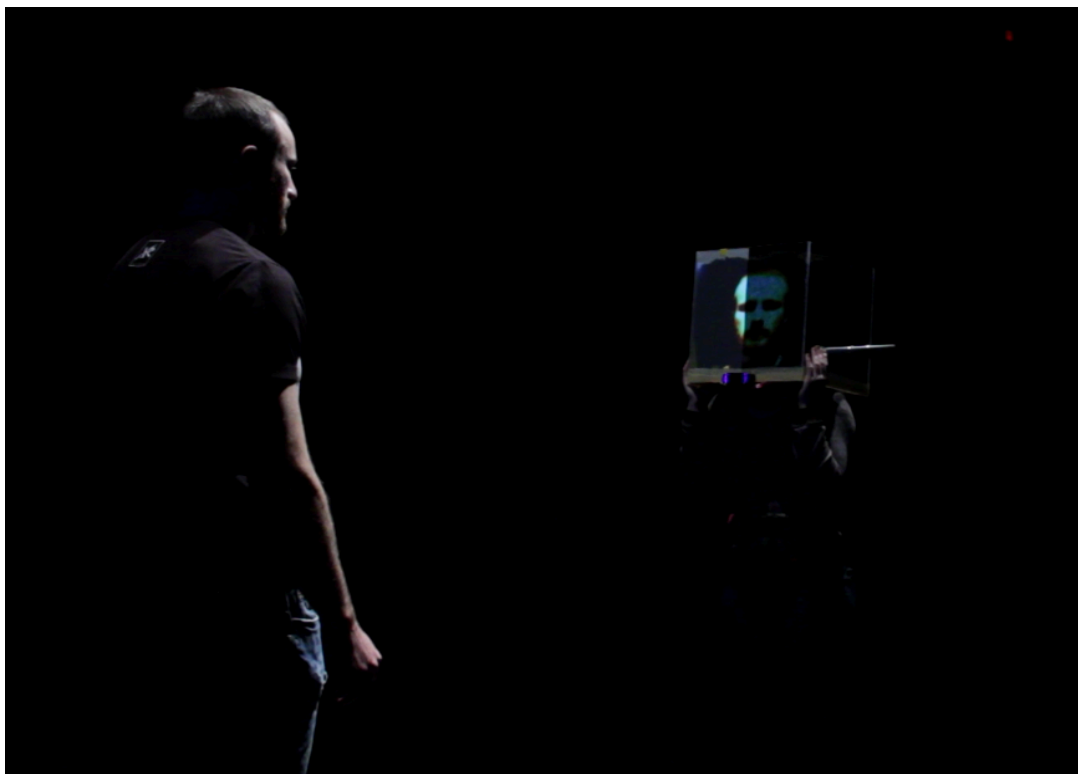


Figure 14 : Carolyne Gauthier, *Tests-phase 2*, 2014, UQAC. Crédit photo : Justine Bourdages.

CHAPITRE III

PAROXYSME D'UN ESPACE

CHAPITRE III

PAROXYSMES D'UN ESPACE

Mon projet final se situe à mi-chemin entre l'art-action, les nouvelles technologies et la mise en scène théâtrale. J'ai constaté que je recherchais toujours un cadre de représentation durant la présentation de mes projets. Celui-ci venait appuyer l'idée d'immersion que je tentais d'atteindre puisqu'il faut un certain soutien technique pour rendre l'expérience réelle et physique.

3.1 L'art-action, le *body art* et la mise en scène théâtrale

« La performance
c'est un corps
dans un espace
et c'est un son
dans un corps,
ce son est celui de notre corps
ou celui de cet espace,
c'est un son de nature :
voix, viande, &c.
ou un son d'artifice :
musique, bruits, &c.
Puis c'est un geste
du corps
et un mouvement
de cet espace
et comment jouent ensemble le geste du corps
et le mouvement de l'espace.
Le mouvement de l'espace
est proprement celui de l'espace,
mais aussi du peuple de cet espace :
du public.
Là, tout va bouger :
le corps,
l'espace,
le son,
le geste...
Et la rencontre
sera
ou s'évaporer¹⁷ »

¹⁷ Blaine, Julien, «Paysage », *Index du performatif*, n°115, 2013, p. 20-21.

Puisque ma pratique se situe entre le théâtre conventionnel et l'art-action je me permets ici de définir ce en quoi je rejoins ces deux pôles artistiques.

En premier lieu, lorsqu'il y a présence d'individu devant d'autres individus il y a ici présence de *performance* puisqu'il se passe « une action présente se donnant comme objet des regards ¹⁸ ». C'est lorsqu'il y a une exécution d'actions en vue d'être proposé à l'Autre qu'il y a alors performance. Il existe tout de même des nuances distinctives entre l'art-action et le théâtre¹⁹. Le théâtre se veut être une représentation de la vie, un miroir de notre société, tandis que l'art-action allie parfois l'art et la vie en gardant une importance particulière à l'expérience du spectateur. L'humain, et tout ce qui le caractérise, est mis en avant-plan. L'art, d'une manière générale, pousse l'individu à se questionner sur son monde. L'art-action écarquille la vision de l'individu pour l'amener à réfléchir sur l'enveloppe de peau qui nous porte tous collectivement, notre corps.

Dans l'histoire de l'art, comparativement au théâtre, l'art-action est une pratique artistique relativement jeune. La réactualisation de sa définition par la singularité des performeurs qui la façonnent est également une de ses caractéristiques. En empruntant ses conventions à plusieurs axes artistiques, elle est indéfinissable et riche de sens parce qu'elle ne se cloisonne dans aucune boîte. L'art-action touche davantage ma pratique puisque c'est dans l'effectuation d'une action que je viens immédiatement rejoindre l'individu de par son pouvoir signifiant. Une autre grande caractéristique que l'on peut associer à l'art-action c'est que je ne vais pas jouer de personnage, je

¹⁸ Biet, Christian, et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006, p. 67.

¹⁹ J'entends par théâtre, le théâtre conventionnel et non celui qui décroisonne les conventions, le théâtre *postdramatique*.

vais véritablement être ce que je suis : un être humain fragile, sensible et vulnérable par l'action que je vais effectuer.

« Le *Body art* enfin nous laissera devant un réel embarras. Certains commentateurs y voient un ensemble de pratiques axées sur l'implication directe du corps de l'artiste. Cela recoupe alors des pans extrêmement larges de l'art-performance, au point d'en sembler parfois synonyme. D'autres en proposent une vision bien plus circonscrite, selon laquelle les artistes du *Body art* spécifient l'art-performance en se concentrant sur des interventions strictement corporelles, parfois extrêmes, dégagant des significations ayant trait à la sexualité, aux maladies, aux expansions technologiques des fonctions humaines ou mutations dans les assignations de genre.²⁰ »

Aucune répétition, mis à part le côté technologique, n'a été réalisée avant la performance. C'est pour cette raison que la sensation de vulnérabilité est encore plus présente dans mon cas : je ne sais strictement pas comment l'action va se dérouler si ce n'est en théorie, et c'est ce qui ajoute une part importante d'inconfort lors de la performance. C'est toutefois ce que je désire au plus profond de moi-même. C'est dans un esprit d'endurance et de transcendance du corps que je vise à placer littéralement le spectateur dans une situation d'inconfort, qui le pousse à se voir en moi.

Comme je désire faire voyager mon projet final, je conçois que je devrai effectuer la même action et c'est dans cette optique qu'une réactualisation est nécessaire afin d'atteindre ce degré d'authenticité. Ce dernier est intrinsèquement lié au lieu géographique, architectural et donc le contexte est à prendre en compte lors de la performance. C'est la raison pour laquelle une performance ne peut être présentée une seconde fois selon les mêmes modalités. La représentation, empruntée au théâtre, dilue l'effervescence du premier instant, elle dissout le « là et maintenant » qui est une des caractéristiques de l'art-action.

²⁰ Mayen, Gérard, « Qu'est ce que la performance ? », *Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou*, 2011.

J'emprunte toutefois au théâtre son contexte scénique, cette boîte aux mille possibilités qui me permet de modeler l'éclairage, l'espace, l'ambiance sonore, etc. Sans ce cadre, dans mon cas, les possibilités techniques n'auraient pas pu être possibles. Pour que l'expérience vis-à-vis du public devienne réelle, les nouvelles technologies obligent, le plus souvent, à utiliser un cadre technique pour que le projet ait lieu. C'est ce que l'on voit au théâtre.

L'espace que je crée lors de cette performance est une rencontre avec l'individu. En somme, je désire que le spectateur vive plusieurs expériences simultanées à la vue de son reflet. Celle de la rencontre avec son visage, qui engendre un lot de questionnements ; celle des nouvelles technologies qui entraînent toute une étrangeté, et également celle où il se mettra indubitablement à ma place. À ce moment, le phénomène d'empathie se déclenchera et l'idée du transfert d'expérience se verra encore davantage amplifiée par la rencontre avec la performeuse.

3.2 Nouvelles technologies

Mon collaborateur technique Paolo Almario, utilise Xcode : un environnement de programmation (IDE : integrated development environment). Il travaille avec le langage C++ (langage de programmation) en suivant le paradigme de la programmation orientée objet (OOP). Et il utilise openFrameworks (toolkit for creative coding), une structure open source prédéterminée pour l'écriture de logiciels créatifs. Cette méthode permet de faire interagir des concepts informatiques qui peuvent prendre une forme matérielle (perceptuelle).

Projet-Caro est le nom du logiciel mis en place par mon collaborateur. L'objet qu'il crée à l'intérieur de ce même logiciel se nomme Tracker. Celui-ci a des propriétés et des comportements

qui lui permettent d'interagir selon les algorithmes qui sont intégrés par le programmeur, ici Paolo Almario.

Les propriétés caractéristiques de Tracker permettent, pour le projet *À sa rencontre*, d'aligner la captation du visage du spectateur au centre de la projection. Ce centre est le centre du cube que porte la performeuse sur ses épaules. Cet algorithme est créé grâce à une suite de calculs mathématiques, d'un pointeur IR (Infra Rouge) et d'une Kinect qui rendent possible la centralisation de l'image captée par une webcam haute définition.

Durant tout le processus de recherche, je dictais mes directives à mon collaborateur technique, Almario, en ne sachant pas si cela pouvait être possible. Il me donnait les possibilités que les nouvelles technologies pouvaient nous offrir et c'est à partir de celles-ci que je modelais mes désirs face à mon projet.

Nicolas Bergeron

Flow chart

À sa rencontre
Par: Carolyne Gauthier

UQAC - H2015
7ARN360-Installations
hybrides

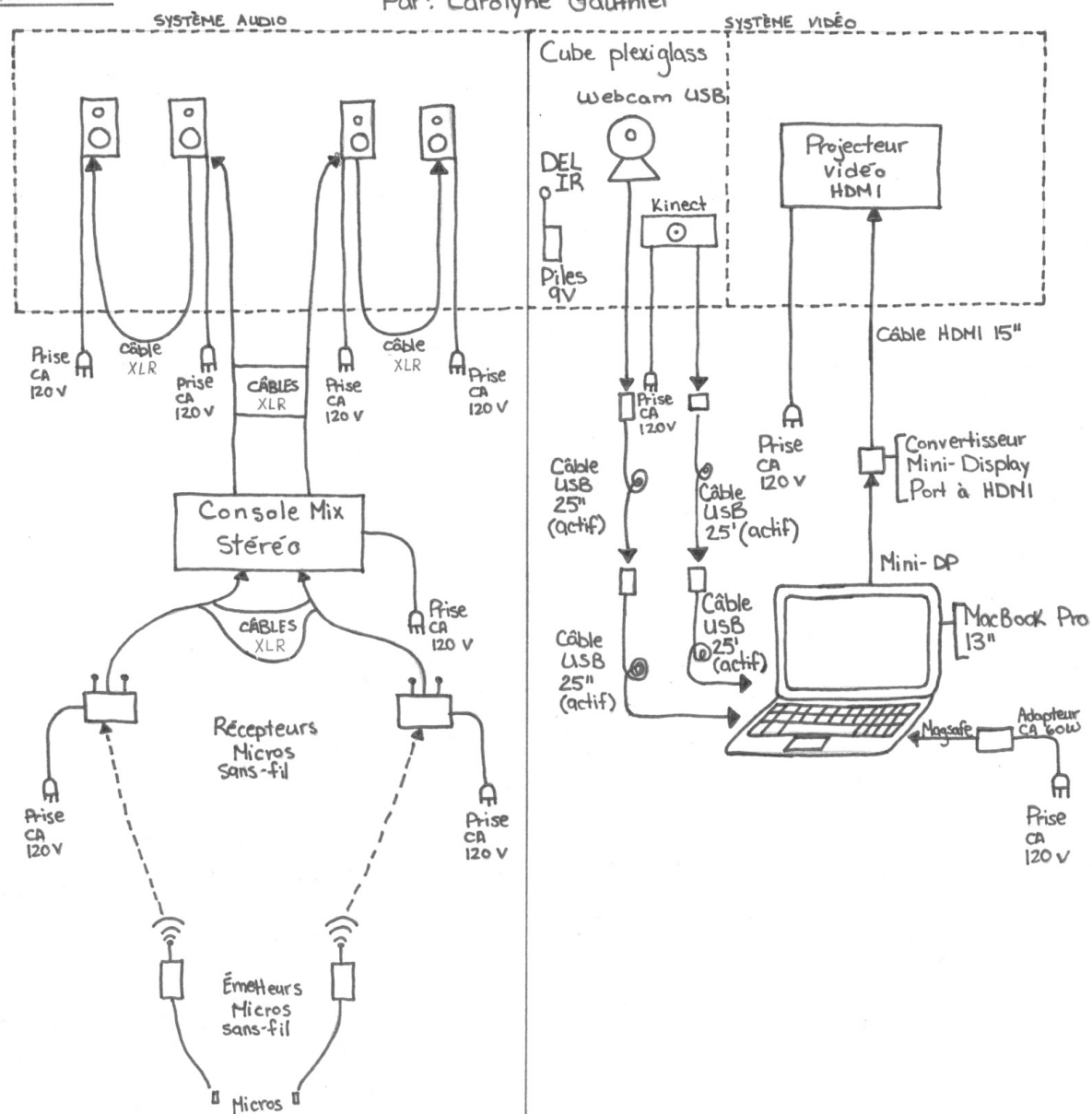


Figure 15 : Nicolas Bergeron, Flow chart, *À sa rencontre*, 2015, UQAC. Chargé de cours : Paolo Almario.



Figure 16 : Dispositif, *À sa rencontre*, 2015, UQAC. Crédit photo : Laurie-Ann Dufour Guérin.

Bien que ces procédures formelles expliquent comment le logiciel fonctionne et qu'elles rendent possible l'expérience, il y a toute une dynamique plus poétique qui vient enrichir le phénomène polysensoriel que je désire atteindre. Dans la performance *À sa rencontre*, l'expérience débute dès que le spectateur entre dans le premier espace sonore. Les éléments de la proposition s'activent davantage lorsque le spectateur rencontre la performeuse : dès que le logiciel détecte le visage de l'Autre. Il s'opère alors une combinaison entre des individus réels, évoluant au sein de l'installation, et des objets virtuels : la projection de son visage. Toute la contenance du phénomène s'expérimente entre l'espace réel et virtuel.

Les nouvelles technologies que j'utilise dans mon projet final me permettent de déplacer toute l'attention du spectateur vers une seule cible. En effet, l'obscurité qu'oblige une installation-projection altère nécessairement son rapport avec l'espace. Ainsi, en choisissant où le spectateur dirigera son regard et son attention, et après l'avoir plongé dans le premier espace sonore qui est l'amplification de l'intérieur de mon cube – espace où se situe ma tête – l'attention du spectateur sera presque automatiquement dirigée vers ce cube qui est alors dans le deuxième espace.

Le cube, qui est donc l'écran, n'est pas qu'une simple surface de projection, mais la métaphore d'un langage que le spectateur se crée lui-même. Cette couche mince immatérielle de lumière et de couleur déposée sur l'écran est une capture éphémère du visage de l'Autre. Le reflet de son visage, existe autre part que sur lui-même lorsque son regard est posé sur moi. Regarder l'Autre c'est également se regarder soi-même, toujours dans l'idée qu'une symbolique surgit du phénomène de transposition de soi en l'autre, voulant que L'Autre soit le Nous, et le Je régénéré en être social. La toute-puissance de l'image nous fait exister par le regard de l'Autre. Lorsqu'une source lumineuse jaillit, l'individu est attiré par celle-ci puisque la vue donne la direction de ses déplacements dans l'espace grâce aux repères visuels. Ceux-ci venant s'ajouter à ses coordonnées temporelles et de lieux.

« Dans l'ombre, l'œil avance à «tâtons». Il appelle au toucher. Le spectateur devine, ressent la texture, la qualité de surface ce qui l'entoure. Si l'obscurité, tout d'abord, gomme l'architecture, aplatit les volumes, elle les ravive, les souligne, ensuite, en excitant la curiosité du visiteur, au regard accoutumé. ²¹»

²¹ Weber, Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 15.

Durant le parcours formé au travers des deux espaces principaux ; celui de l'espace sonore culminant vers celui de l'espace habité par la performeuse, le visiteur sera confronté à un dispositif installatif. Dispositif minimalement composé d'un cube englobant la tête et le visage de la performeuse. Cette forme cubique sur laquelle sera projeté le visage du spectateur, au moment où celui-ci lui fera face, laissera percevoir à cette distance le contenu : la terre remplissant le prisme. Devant son propre visage isolé, le spectateur est alors confronté à un phénomène bien particulier, celui de se percevoir à travers les yeux de l'autre, amenant ainsi l'expérience perceptive de son propre visage. Grâce à un dispositif technologique, lui donnant la représentation en temps réel de la perception visuelle simulée artificiellement de l'autre et de lui-même, il perçoit l'espace de sa propre présence face à celle de la performeuse.

L'image que je propose doit en quelque sorte éprouver le corps du visiteur, en abolissant les repères qu'il pourrait édifier dans l'espace de l'installation. Puisque la projection de son visage est à la mesure de mon corps et que la zone d'action est la seule zone perceptible dans l'espace, le spectateur parvient à communiquer, à rencontrer la performeuse par l'identification et par la force de l'installation. L'espace dans lequel évolue mon dispositif de projection tente d'ouvrir le spectateur vers une dimension sensible, de plus en plus refoulée par notre société individualiste. Il tente également d'activer chez lui le désir de communiquer avec la performeuse. L'œuvre devient un phénomène esthétique, lequel par le biais du relationnel permet au spectateur de percevoir son monde d'une manière différente.

3.2.1 Le leurre

Dans l'idée d'un transfert d'expérience que je tente d'atteindre, je désire que le spectateur soit stupéfait de voir son visage ainsi projeté à la place du mien dans une zone bien définie dans

l'espace. Bien que dans certains spectacles il y ait sur le plateau la présence réelle d'appareils technologiques, je désire que dans le mien nous ne les voyions pas ou presque. Cela relève d'un pur désir esthétique. Je veux garder une certaine magie à l'action parce que je désire que le spectateur mette davantage l'emphasis sur l'expérience que sur le matériel technologique. Nous savons tous qu'il existe, mais le mystère amené par l'absence physique et tangible de la technologie transpose le spectateur dans une sphère imaginaire et le fait décrocher de la réalité, de sa propre réalité. L'individu se laissera donc emporter par l'expérience même s'il sait inévitablement que la technologie a quelque chose à y voir et qu'en fin de compte, c'est un leurre que je propose.

« L'effet de présence est le sentiment qu'a un spectateur que les corps ou les objets offerts à son regard (ou à son oreille) sont bien là, dans le même espace et le même temps que ceux dans lesquels il se trouve, alors qu'il sait pertinemment qu'ils sont absents. [...] L'écart entre le réel et l'imaginaire est aboli. ²²»

L'idée de transfert que je tente d'atteindre, entre autres, se déploiera à partir de ce moment puisque ce n'est pas un miroir qui est devant lui, mais bel et bien le reflet de son visage qui est alors la cible de l'action transmise par un projecteur. Sans lui, l'expérience ne serait pas aussi fulgurante. Jacques Perron, dans un essai qui s'intitule *Jacques Bilodeau Habiter/ Inhabited*, fait référence à la théorie foucaldienne du miroir en tant qu'espace situé entre l'utopie et l'hétérotopie :

« Le miroir est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface ; je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais [...] le miroir existe réellement et il a, sur la place que

²² Féral, Josette, *Pratiques performatives = Body remix*, Québec / Rennes, Presses de l'Université du Québec et Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 26.

j'occupe, une sorte d'effet en retour : c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis, puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis. ²³»

Avec cette vision, l'individu se voit alors pris dans un cycle où sa présence est aussi importante pour lui que pour le performeur. Il vivra instantanément, à la vue de son image spéculaire, qu'il est véritablement présent et qu'il fait également partie de l'action.

« Le champ d'action laissé au visiteur d'une installation suppose qu'on attend quelque chose de lui, il est pour ainsi dire mis à contribution et on compte sur lui pour agir de telle ou telle façon, pour expérimenter un caisson lumineux, pour toucher une borne interactive, pour deviner même ce que l'on attend de lui. Il se crée un jeu entre ce visiteur et l'absent, à savoir le concepteur du dispositif, lequel se refuse souvent à laisser un évident mode d'emploi. S'il n'y a pas de manuel de visite ou d'utilisation, ce n'est pas pour libérer le visiteur, mais pour l'interpeller, le déstabiliser, l'intriguer... C'est pour qu'il déchiffre lui-même le dispositif, à partir d'un langage produit, implicitement parfois, par une proposition qui ne s'est pas encore affranchi des modalités du rituel de mise en exposition, telle que cette dernière était pensée avant l'avènement de la performance ou de l'installation. ²⁴»

Il n'y a pas de mode d'emploi pour le spectateur. En l'obligeant à user de ses sens pendant la performance, je le conditionne directement à entrer dans l'action qui est davantage un processus interne que ludique.

3.2.2 Le son

Dans une situation où les repères visuels architecturaux du spectateur s'effacent à cause de l'obscurité, ce sont ses autres sens, dont l'ouïe, qui vont venir compenser et se renforcer pour balancer l'équilibre moteur et psychique de l'individu. De plus, je veux accroître l'effet de réel à mon œuvre en y ajoutant l'esprit de transfert d'expérience, comme nous l'avons vu, et bien

²³ Perron, Jacques, *Jacques Bilodeau Habiter/Inhabited*, Québec, les éditions du passage, 2008, p. 120.

²⁴ Weber, Pascale, op. cit. p. 19.

d'autres expériences sensorielles par le biais du son. Le premier lieu dans lequel le spectateur pénètre est un espace sonore où la lumière est très peu présente. De ce fait, nos oreilles captent les moindres sons pour nous donner des repères spatiaux. Le spectateur est englobé par la pièce. L'écoute est alors le seul moyen qu'il possède pour se repérer dans l'espace. Tous les bruits deviennent importants lorsque nous sommes plongés dans l'obscurité, surtout lorsque c'est un endroit méconnu. Ils permettent de se situer, d'imaginer dans quel genre d'environnement nous sommes. De multiples images et lieux se construisent alors dans notre tête, notre corps se positionne dans l'ailleurs, c'est-à-dire dans des espaces imaginés. Lorsque ce sont des bruits que nous entendons quotidiennement, il est alors facile de se repérer dans l'espace. L'ouïe étant un des sens les plus développés de notre corps, elle construit, en partie et avec l'aide des autres sens que nous avons, les souvenirs que nous archivons depuis le début de notre existence.

Dans mon cas, et comme nous l'avons vu précédemment dans l'introduction de ce mémoire, les sons fulgurants ont toujours eu une connotation négative qui me ramenait directement aux instants ressentis lors d'une perte phénoménale. Ces sons sont reliés à la mort et me ramènent à un état de présence totale. Pour recréer cet espace, que j'appelle *l'espace de la résilience*, et pour faire le lien entre l'action et l'ambiance, je projette dans la première pièce de la performance le son de ma respiration provenant « en direct » du cube que je porte sur mes épaules.

J'appuie mon projet final sur le concept de *résilience*. L'universel se projette dans la démonstration du concept de mon intérieur. Ce que je vis tous les jours se nomme la résilience. Je dois accepter et vivre avec ce que j'ai subi, et le poids que je porte lors de ma performance devient le poids que je dois porter sur mes épaules chaque seconde de ma vie. Ce souffle défectueux qui s'échappe de mon tuba représente tout autant la vie puisqu'il y a encore une

respiration, mais on la constate défectueuse, voire essoufflée. À première vue, il n'est pas évident que mon projet final se base sur ma vie, qu'il est donc autoréférentiel, puisque je tiens aux perceptions conceptuelles pour établir l'universel dans mon travail.

3.3 L'hyperprésence

Dans ce projet, je tente d'atteindre l'universel en proposant à l'individu de se mettre à ma place. Je ne parle pas ici de la situation physique évoquée dans mon projet final d'installation : se mettre littéralement la tête dans un cube de terre. Mais d'un sentiment d'enfermement, l'effet de claustrophobie que mon action peut engendrer et le manque d'oxygène qui peut être occasionné. « L'installation-projection est une œuvre « claustrophile » : enfermée, encerclante, isolée, en retrait et parfois avilissante, elle s'entretient de la solitude de chacun, de la difficulté à communiquer une expérience sensible, à la fois intime et commune.²⁵ » En mettant en parallèle dans mon projet final mon expérience vécue lorsque j'étais enfant (autoréférentiel) et l'empathie (universel), je crois que je peux réussir à atteindre le concept d'hyperprésence. Ce concept s'est développé tout au long de mon cursus à la maîtrise.

Avec le temps, les laboratoires et les ateliers s'empilaient et je n'arrivais pas à mettre des mots sur ce que je ressentais, ni sur ce que je pouvais faire ressentir aux spectateurs pendant les actions que j'effectuais. Par contre, les mêmes réflexes revenaient. Je tentais de positionner le spectateur dans la même situation que moi : je désirais qu'il vive en totalité ce que je ressentais au même moment que moi. Je recherchais cette *présence* qui nous permet à tous de vivre intégralement l'instant présent. Au début, les élans étaient un peu maladroits puisque je

²⁵ Weber, Pascal, op. cit. p. 15.

commençais juste à me questionner sur cette manière de fonctionner, puis j'ai réussi à atteindre plusieurs aspects qui réunissaient ce que je recherchais, en particulier dans la performance *Laboratoire du corps 1.11*. Le spectateur pouvait ressentir ce que je ressentais, par le biais du son et parce que je me suis mise dans une situation de vulnérabilité. Il pouvait alors se mettre à ma place puisque tous les éléments étaient présents pour que cela fonctionne : le son et l'action. En vivant le phénomène de présence en totalité, le performeur peut transmettre alors cette même expérience par le biais de l'empathie et l'immersion qui est conditionnelle à la réception du spectateur. C'est à ce moment que surgit l'hyperprésence, lorsqu'il y a à la fois conciliation, partage de sensation et rencontre entre le performeur et le regardeur. Je porte l'expérience d'une rencontre ordinaire vers « l'extra-ordinaire » en créant un paroxysme à l'intérieur de mon projet final.

La seule façon pour moi d'arriver à ressentir une réelle présence était de me placer dans une situation de vulnérabilité, parce que j'étais confrontée au « là et maintenant ». Me positionner dans une situation critique me permet de me reconcentrer. Lorsque j'étais enfant, tout ce qui me semblait parfait s'est dissout en un instant. C'est ce sentiment que je qualifierais d'impuissance, puisque je n'en trouve aucun autre pour le décrire, qui, pour moi, me positionne dans un état de présence totale. J'essaie de comprendre ce que je ressens réellement lorsque je suis dans cet état, mais les mots ne sont pas aussi forts que ce que je peux éprouver. Pour permettre cette transmission, je devais faire vivre ce même sentiment au regardeur.

Bien que j'aie développé ce concept avant même de savoir qu'il en existait un autre nuancé par sa portée symbolique, le concept d'hyperprésence existe ailleurs que dans mon mémoire. Comme le décrit Pascal Krajewski dans « L'art au risque de la technologie », lorsque nous parlons de notre

présence qui est décuplée par les technologies, nous parlons alors du même phénomène. Nous sommes toujours disponibles, cellulaires à la main, portable en poche, iPad, etc. Nous sommes accessibles en tout temps, du bout des doigts, nous sommes hyperprésents. Les technologies permettent un prolongement de la personne physique avec qui l'on discute. La personne est loin et près à la fois ; les codes que nous renvoient les technologies nous font accéder à un système de sens qui nous rapproche de l'autre personne qui, pourtant, n'est possible que dans un face à face. La nature de l'authentique se dilue à travers une boîte de plastique qui remplace la pauvreté du vrai par la richesse de la simulation.

« Ce qui se joue avec la technologie, c'est la disparition du pauvre, de l'authentique—au profit d'une hyper-stimulation et d'une artificialisation sensorimotrice. On ne ressent plus le réel (comme émetteur) mais les sensations simulées, et exacerbées que nous donne à éprouver la technologie, en même temps qu'elle exploite son potentiel d'action. ²⁶»

Dans cet axe, mon projet final se situe entre les deux. Il y a l'authentique ; l'humain fait de chair et d'os et l'image simulée ; simulation de l'Autre qui produit du réel à l'action. L'attraction des nouvelles technologies amène le spectateur à se voir en moi et la magie qu'elle transporte avec elle, l'illusion : flots de stimulation sensorielle venant du virtuel qui génère en nous, mais qui ne sont pas tangibles. Il y a pourtant un paradoxe puisqu'un être humain porte à la place de sa tête un écran qui fait en sorte que l'individu se voit à ma place, mais qu'il ne l'est pas tout à fait en réalité. L'individu y croit par la force de l'image qui procure du sens, du vrai à ce qui se passe. La force de la symbolique procure aux gens une réelle sensation d'empathie envers la performeuse.

²⁶ Krajewski, Pascal, *L'art au risque de la technologie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013, p. 25.

Note :

«l'hyperprésence c'est la promesse qu'un jour notre regard a déjà été porté sur l'essence de notre être et la compréhension de l'espace qui nous entoure. C'est regarder l'autre s'être perdu dans une multitude d'aller-retour entre le vrai et le faux, entre l'humain qui nous habite tous collectivement et la technologie. La technologie c'est l'éclaboussure d'une traînée de poudre colorée déposée dans notre ordre du jour, une pellicule plastique qui nous déconnecte de la réalité, un code qui gravouille notre sensibilité et qui octroie du sens à notre existence devenue pauvre.

L'hyperprésence c'est nous tous. C'est la reconnexion avec la vie, avec le monde. C'est poser un regard sur ce qu'on a perdu. C'est voir où on s'est perdu. C'est toucher l'autre, c'est se toucher soi-même et de constater que la réalité des hommes que nous sommes et l'espace qui nous entoure est beaucoup plus riche qu'une traînée de poudre colorée déposée sur notre ordre du jour.»

Carolyn Gauthier 28/04/2015

3.4 Proximité, Proxémie

Pour que la rencontre que je tente d'atteindre à l'intérieur de la performance *À sa rencontre* ait lieu, j'installe le spectateur dans un effet de proximité inspiré de la théorie de la proxémie développée par Edward T. Hall :

« Le terme de «proxémie» est un néologisme que j'ai créé pour désigner l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique. ²⁷»

²⁷ T. Hall, Edward, *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 102.

J'amène le spectateur à se diriger vers moi en l'installant dans un lieu sombre. Ainsi, lorsque son parcours s'articule et que jaillit la lumière qui est alors posée sur moi lorsqu'il tourne le coin de la pièce, par l'identification et par la faible luminosité, le public se dirige naturellement vers son semblable : un corps. Je pique sa curiosité puisque j'ai, au lieu de la tête, un cube mystérieux qui le pousse à se diriger vers la performeuse. L'effet de proximité s'articule jusqu'à maintenant vers l'identification. En avançant de plus en plus vers moi, il se rend compte que son visage est à la place du mien. En s'approchant très près de moi, l'individu s'aperçoit que je porte un lourd fardeau. Cette proximité chemine alors vers l'empathie ; il s'approche de moi pour mieux sentir ce que je ressens, il veut partager ce moment, mais aucun contact visuel ne s'effectue entre lui et moi. Pour que la projection fonctionne, je le pousse à se rapprocher de moi. Je le pousse à me rencontrer, à se rencontrer, et à travailler sur les notions de distances qui amènent un être humain à se distancier ou à se rapprocher d'une personne selon les codes sociaux que les gens façonnent, selon le regard des autres et une multitude d'autres facteurs lors de cet événement. Lorsque nous sommes à une distance appelée « à portée de la main », cette proximité « est propice aux réactions motrices, à l'expression physique des sentiments [...].²⁸ » Un corps en représentation transmet automatiquement aux autres corps le message des muscles et des articulations. Cette réciprocité qui se génère par le message que renvoie le corps est conditionnelle et décisive dans la détermination de la distance entre deux personnes ainsi que l'environnement dans lequel le sujet est situé.

Je propose, en premier lieu, un endroit très peu éclairé qui a pour effet de rapprocher les gens les uns des autres. Ensuite, je dirige le spectateur vers moi en modelant ses sens pendant son parcours dans l'espace. Parcours qui le mène à moi par différents facteurs qui caractérisent le

²⁸ Ibid, p. 13.

concept de proximité. La perspective linéaire est également une manière pour moi de communiquer avec le spectateur. En effet, j'amène son regard vers un point de fuite unique. Je choisis où il orientera sa vision grâce à la perspective. Ce point de vue est un autre moyen que je me suis donnée pour arriver à établir une rencontre.

Pour conclure ce chapitre, je dirais que le paroxysme spatial et relationnel que je crée pendant la performance *À sa rencontre* est composé et généré par l'hybridité formelle que j'utilise dans mon travail. C'est-à-dire que l'art-action, le body art, les nouvelles technologies et la mise en scène théâtrale sont une manière détournée d'arriver à rencontrer le spectateur en convergeant vers un seul et ultime but : l'obliger à me rencontrer en ayant pour seul point de vue un point de fuite unique comme présenté à la figure 17.

Figure 17 : Scénographie *À sa rencontre*, 2015, Petit Théâtre, UQAC

CHAPITRE IV
À SA RENCONTRE

CHAPITRE IV

À SA RENCONTRE

Le contenu de ce mémoire s'est écrit en cours de recherche à la maîtrise, sauf ce dernier chapitre. Je traiterais donc, dans cette dernière partie, des résultats de ma recherche. Je tenais en effet à les rédiger après avoir présenté la première version de mon projet final de façon à pouvoir rendre compte de mes observations personnelles – et celles du spectateur – face à la performance. C'est probablement pour cette raison que le ton utilisé tout au long de mon mémoire est plus affirmatif que dans ce dernier chapitre, qui lui est davantage rétrospectif et critique. J'espère toutefois ne pas amoindrir ou ternir les trois autres chapitres avec le ton engagé dans celui-ci, je tente plutôt de tracer des pistes afin de faire évoluer mon travail.

4.1 La performance

« Intitulée À sa rencontre, elle débutera à l'intérieur du Studio-Théâtre, où le public sera plongé dans un espace sonore d'autant plus enveloppant que la pièce sera faiblement éclairée. Différentes stratégies inciteront les gens à s'approcher de Carolyne Gauthier, qui sera seule et silencieuse.²⁹ »

« Les spectateurs seront « plongés dans un univers sonore sombre », créé en direct comme le veut l'art de la performance. « Ça ressemble au théâtre, mais au lieu de respecter la ligne directrice de l'histoire, quand il y a des imprévus, je peux m'en éloigner, explique Carolyne Gauthier. Je suis aussi sur le même plancher que le public plutôt que sur une scène [...] L'artiste espère créer une véritable rencontre avec les gens en partageant son sentiment de vulnérabilité, un concept qu'elle nomme « hyperprésence ». Ainsi, le spectateur se sent présent au même titre que la performeuse, décrit-elle.³⁰ »

²⁹ Côté, Daniel, « Une performance pour évoquer l'hyperprésence », *Le Quotidien*, 2015, p. 16.

³⁰ Gobeil, Dominique, « Carolyne Gauthier va à la rencontre du public », *La Pige*, 2015.

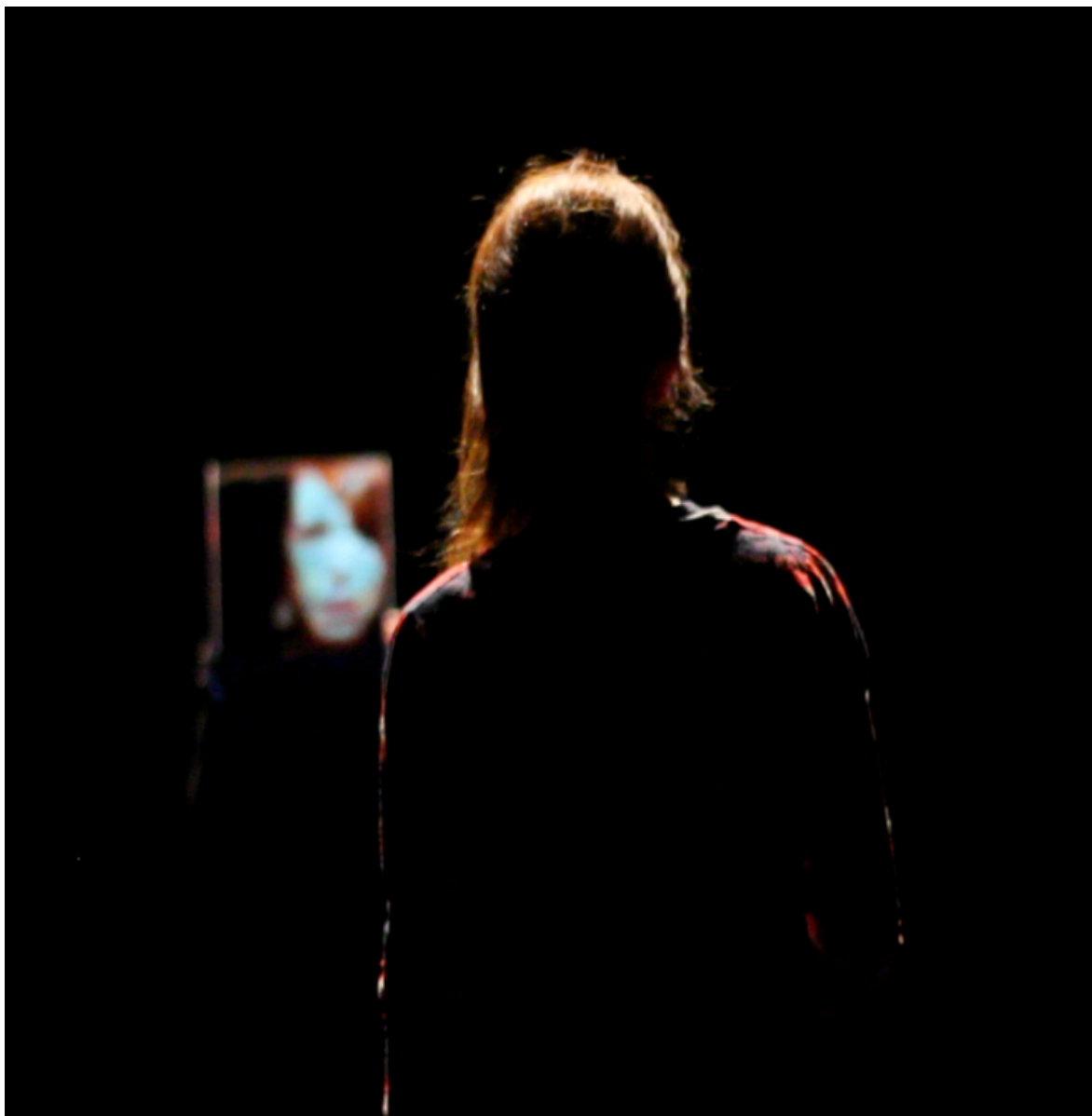


Figure 18 : Carolynne Gauthier, *À sa rencontre*, 2015, UQAC. Crédit photo : Laurie-Ann Dufour Guérin.

Pour servir mon projet final, je me suis permis de modeler l'espace du Petit Théâtre de l'UQAC pour diriger le spectateur dans un endroit qui évoquerait mon intériorité, mon inconscient. Le premier espace sombre est symboliquement le même espace que le cube que je porte sur la tête. À travers celui-ci, je désire d'abord faire introduire le spectateur dans mon état, pour ensuite guider ses pas vers moi dans la seconde pièce. Debout dans cette pièce-ci, je porte sur ma tête un

cube rempli de terre. Dans ce cube, je ne respire pas à pleins poumons, puisque je respire dans un tuba, et les micros binauraux qui sont collés à mes oreilles captent le son de ma respiration altérée qui est projetée dans les caisses de son dans le premier espace, qui devient alors le prolongement de ma tête, une reproduction de ce qui se passe dans le cube que je porte. Je concentre l'intérêt du spectateur sur le seul point lumineux dans l'espace où je me situe. Dans le noir, une femme, en l'occurrence moi, se tient droite avec un cube rempli de terre à la place de sa tête. D'une lourdeur prononcée (env. 30 kg), le cube sert d'écran pour le deuxième espace.

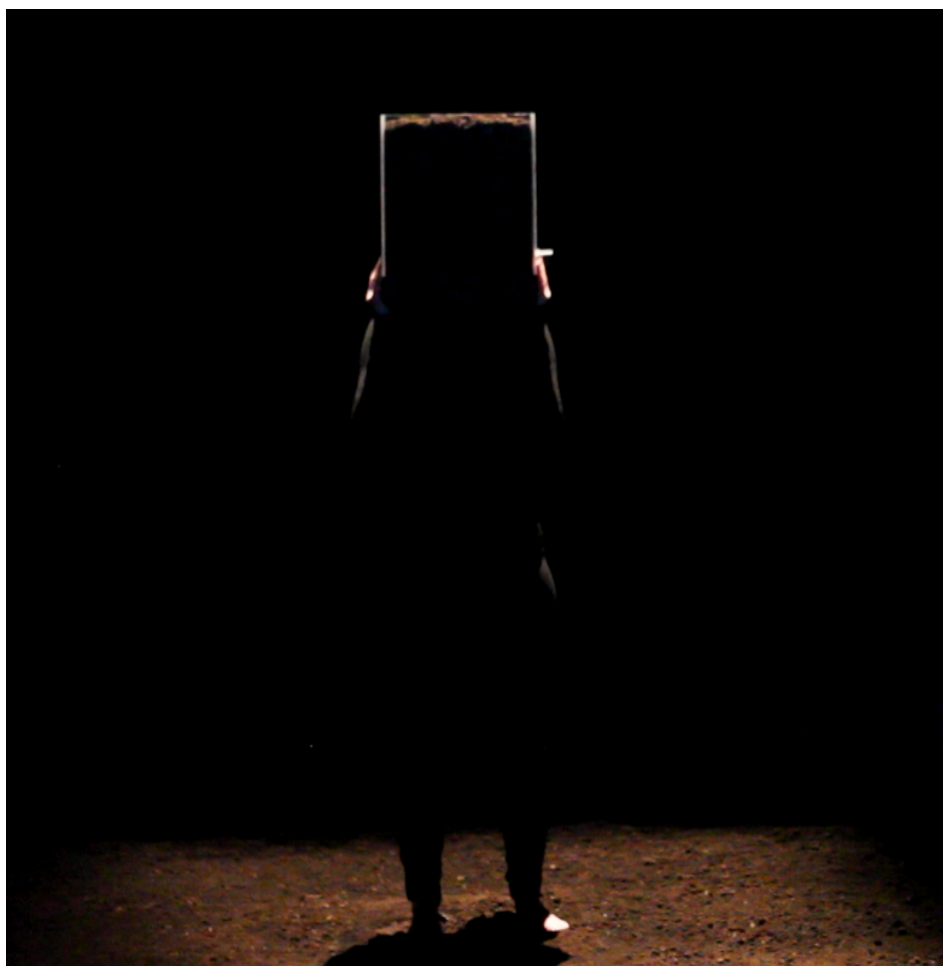


Figure 19 : Carolyne Gauthier, *À sa rencontre*, 2015, UQAC. Crédit photo : Laurie-Ann Dufour Guérin.

L'individu s'avance vers moi et constate, en une fraction de seconde, que son visage est projeté sur la surface avant du cube. Ce visage n'est pas le mien, mais le sien : celui du spectateur. Le logiciel détecte les traits du passant seulement lorsqu'il est en position frontale, son reflet n'existe donc qu'un bref moment. Il naît et meurt le temps de sa visite, comme notre existence éphémère. Ses pieds se retrouvent, à ce moment précis, sur le début du chemin de terre qui le mène à moi. Dès lors, une dynamique s'installe entre les deux individus. Le corps-objet que la performeuse pose lors de la performance se fatigue : elle détend ses articulations, le spectateur sympathise avec la performeuse, ils se rencontrent, il se met à sa place. Il perçoit l'humanité, la vulnérabilité de l'être. Une symbiose jaillit de cette expérience, l'hyperprésence s'installe alors.

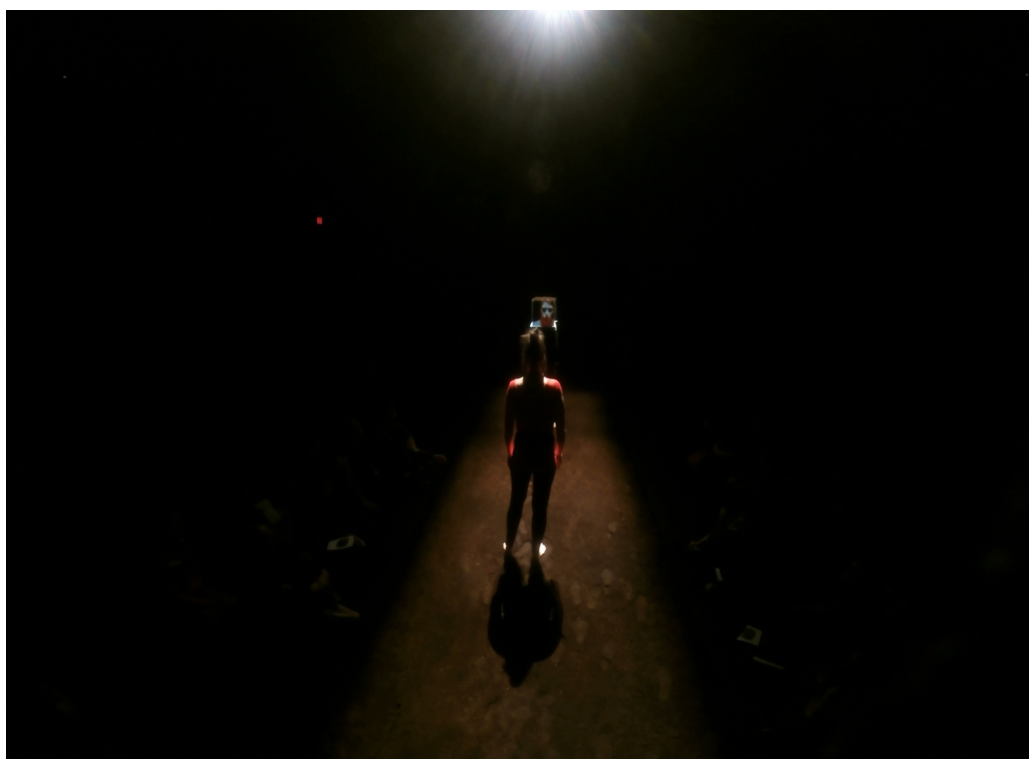


Figure 20 : Carolynne Gauthier, *À sa rencontre*, 2015, UQAC. Crédit vidéo : MaTv.

4.2 L'interprétation de l'artiste

Dans mon travail, la question a été de savoir comment mettre en relation des éléments référentiels de ma vie et des composantes universelles en y combinant simultanément ma pratique de l'hyperprésence. La forme prise par *À sa rencontre* est un fragment de mon histoire, un concept qui fait référence à mon intériorité comme je l'expliquais dans la première partie de ce chapitre. L'idée n'étant pas de créer des images explicatives et descriptives, mais plutôt d'arriver à concevoir un langage performatif afin que le spectateur s'ouvre à différentes pistes réflexives.

Pour moi, il est important que cette performance ait un sens pour l'autre (le spectateur) puisque je veux établir une rencontre avec lui. La symbolique que je crée et l'interprétation qu'en fait le spectateur ne m'appartiennent plus dès le moment où il entre dans l'action. Je n'ai alors plus de pouvoir sur sa réaction. Le seul pouvoir que j'aie du point de vue scénographique, et celui-ci est déjà énorme, c'est de lui montrer le chemin en lui faisant entendre le son de ma respiration pour qu'il puisse arriver jusqu'à moi. Ses sens et perceptions sont sollicités. Le fait de cacher mon visage était une prise de position totalement assumée. En contrant l'image superficielle, le spectateur comprend alors qu'il doit entrer en relation avec moi autrement que par mon visage. *À sa rencontre* est une rencontre sensible et non charismatique.

La signification que je me fais présentement de l'image d'un être humain portant un cube rempli de terre sur ses épaules évoque pour moi la mort, une mort certaine. En se mettant à ma place, parce qu'il voit son visage à la place du mien, parce que je lui suggère de marcher dans le noir pieds nus dans la même substance qui me couvre le visage et par le biais de l'empathie, je cherche à rappeler aux gens qu'ils vont eux aussi mourir un jour. Nous ne pouvons pas y échapper, ça nous transcende puisque c'est en effet un chemin inévitable. Dans *À sa rencontre*,

une dynamique se crée entre l'inhumation et l'exhumation. Le visage du spectateur apparaît sur la surface du cube aussi vite qu'il peut disparaître. Je fais voyager les corps entre ces deux réalités abstraites par le simple fait qu'il se voit en moi.

Depuis le début de mon cursus de maîtrise, le concept de présence a évolué jusqu'à celui d'hyperprésence. À la suite de mes expérimentations et avec tout le bagage que j'ai en théâtre, chant, cirque et danse, je devais et je ressentais le besoin de transcender mon corps. Au début de la maîtrise, je dirigeais davantage mes expérimentations vers la danse et le chant puis ma pratique a évolué vers l'art-action.

Dans *À sa rencontre*, je tenais à ce que les gens s'approchent de moi d'une autre manière, sans voir mon visage puisque ma tête était complètement effacée. Je ne pouvais donc pas voir le spectateur, mais ceux-ci ressentaient le besoin d'entrer en contact avec moi autrement que par des gestes propres au visage. Ils me touchaient, me massaient et me laissaient même toucher leurs visages. À ce moment, mon corps était un peu engourdi par la lourdeur, mais sans plus. J'avais l'impression que les gens souffraient plus que moi, mais tout ceci était biaisé par le fait que, pour la plupart, ces gens me connaissaient et s'étonnaient de voir un si petit gabarit soutenir autant de poids. De ce point de vue, je peux comprendre que certaines personnes ressentaient rapidement de la compassion pour moi puisqu'ils ne se doutaient pas nécessairement de ma bonne endurance physique et mentale. Puisque mon visage et mon corps envoient une certaine image de douceur, il est normal d'être destabilisé lorsqu'on me voit dans cette situation.



Figure 21 : Carolynne Gauthier, *À sa rencontre*, 2015, UQAC. Crédit photo : Laurie-Ann Dufour Guérin.

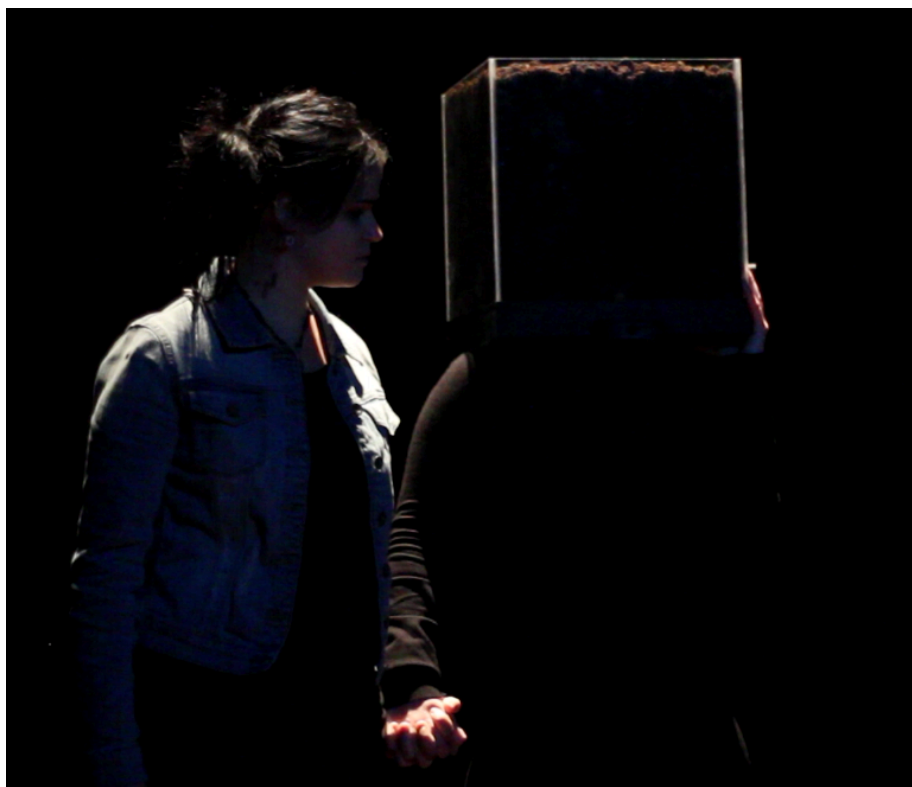


Figure 22 : Carolynne Gauthier, *À sa rencontre*, 2015, UQAC. Crédit photo : Laurie-Ann Dufour Guérin.

Dès lors, la présence que je voulais atteindre s'est déclenchée. L'hyperprésence a eu lieu. J'ai réussi à créer de l'empathie dans l'assistance. Au début de la performance, les gens n'étaient pas nécessairement à l'aise de marcher sur la parcelle de terre installée au sol. Même si la scénographie obligeait ce déplacement, ils l'ont, pour la plupart, tout de même contourné. De ce fait, ce n'est pas tous les spectateurs qui ont pu vivre l'expérience du logiciel et ainsi voir leur visage projeté sur la surface du cube. En obligeant le spectateur à se déplacer vers moi, je créais une proximité avec celui-ci. La symbolique de la terre venait indirectement, à mon avis, jouer sur les agissements des gens lors de la performance. À première vue, on pense à l'Humain, à la mort. Les déplacements du spectateur devenaient sacrés, doux et silencieux. Mais la terre peut aussi symboliser la vie, la flore, une stabilité naturelle, un terreau fertile ou encore l'arène de jeux, là où les actions se passent. Le son qu'on entendait en direct de l'intérieur de mon cube était également représentatif de la vie, c'était le souffle. Toutefois, ce souffle était altéré par le tuba qui ne peut faire entrer qu'une certaine quantité d'air à chaque respiration.

Faire entrer tous les spectateurs à la même heure a créé un effet de foule qui ne permettait pas à l'individu d'expérimenter l'espace. Les gens se suivaient tous et n'ont pas pu vivre l'expérience totalement. Le son de mon souffle qui était présent dans le premier espace était à peine perceptible parce que les gens parlaient ensemble. J'aurais dû inviter les gens à venir à partir d'une heure précise au lieu de leur demander d'arriver tous ensemble à cette même heure précise. Les premières personnes qui ont pénétré dans le deuxième espace où je me situais se sont placées sur les côtés et ce qui a donné un effet spectaculaire à la performance. De ce fait, lors des interventions individuelles, le spectateur se sentait davantage en représentation et chacun cherchait la meilleure manière d'intervenir. Lorsque nous sommes dans un esprit et dans un

espace de représentation, nous sommes aux prises du regard de l'autre et jugés par celui-ci, ce qui vient nécessairement altérer notre jugement et notre manière de se comporter.

Aussi, puisque mon questionnement se base entre autres sur les agissements d'un individu vis-à-vis d'un autre individu propulsé dans une action artistique intégrée dans un espace de représentation. Qu'est-ce qu'on peut faire ou ne pas faire dans ces espaces où plusieurs réalités se chevauchent et où l'individu se donne la permission d'aller. Tout est permis, mais le regard des Autres influence beaucoup notre liberté d'action. Comme je le stipulais tout à l'heure, lors de la performance, les gens cherchaient une manière de m'aborder autre qu'avec la simple enveloppe artificielle qui couvre mon visage. Une personne m'a parlé et m'a demandé si je l'entendais et si j'allais bien. J'ai tout simplement répondu oui. Je rassurais les gens sur mon état. Une autre personne est venue délicatement prendre la base de mon cube pour le surélever et a dit haut et fort par la suite que c'était incroyablement lourd. Cette intervention était très importante puisque les gens ont compris que ce n'était pas une chimère. Quelques personnes sont passées pour me masser les mains, les jambes, le dos.

Je voudrais parler plus spécifiquement d'une réaction qui m'a interpellée davantage. Un individu a joué avec la temporalité en prenant un « selfie ». Prendre un cliché de notre visage, qui est à la base une projection dans le moment présent avec le corps d'une autre personne et qui, une seconde plus tard, est déjà un moment du passé, est un moment magique qui vient directement questionner le spectateur quant à la mémoire collective. Et qui vient critiquer le temps qui se fait toujours plus court dans notre société narcissique. Les nouvelles technologies jouent également un rôle dans le processus interne des gens, cette attraction se crée autour des objets, des sentiments et des images qui ne sont pas tangibles comme le cyber espace. Étrangement,

plusieurs personnes n'étaient pas à l'aise d'agir devant un public, alors qu'elles sont totalement à l'aise avec le fait de se représenter dans le cyber espace comme Facebook par exemple.



Figure 23 : Carolyne Gauthier, *À sa rencontre*, 2015, UQAC. Crédit photo : Jaime Patarroyo.

Dans les derniers moments de la performance, quelques personnes du public ont commencé à enlever la terre de mon cube. Ceci m'a déstabilisé et je me suis penchée pour enlever le reste de la terre qui recouvrait mon visage.

Il ne faut pas perdre de vue que le contexte de recherche donne un aspect expérimental à mon projet. Je ne tente pas de fermer les différentes possibilités d'actions. J'aurais pu me mettre à genoux et laisser les gens me déterrer jusqu'au dernier grain de terre, laissant le spectateur me découvrir pour entrer en relation avec moi. Ou tout simplement partir au début de cette intervention et revenir à la réalité sans avoir le cube sur la tête et me positionner au même endroit. Comme le faisaient les Grecs lors de présentation théâtrale, les acteurs – qui étaient exclusivement des hommes – n'avaient pas le droit d'enlever ou de mettre leurs masques devant le public. Il fallait le faire dans les loges, seuls. Ce moment de transition était sacré pour eux. Ce moment qui nous est alloué pour revenir à la réalité est très important puisque nous ne sommes plus dans le même état d'esprit. Il faut faire une coupure entre ces deux états, établir une transition entre le corps-objet et la réalité pour laisser respirer le spectateur qui est également dans un état autre.

Il faut, à mon avis, définir davantage les règles de ma performance.

- 1- Ne pas étaler le dispositif : un de mes points importants était que je ne voulais pas que les gens voient le mécanisme entourant ma tête.
- 2- Établir une coupure avec le spectateur : ne pas engager de communication verbale avec les spectateurs. Même si ces moments étaient magiques, je désire que les gens me rencontrent autrement que par la vue de mon visage et par la conversation.
- 3- *D'autres règles s'établiront lorsque la performance aura été présentée plus d'une fois.*

Tout ce qui est dit ici pose un regard critique sur mon travail. Je sais que j'ai encore peu d'expérience en performance et qu'il me faut mieux accueillir les imprévus. Toutefois, j'ai appris de mes erreurs avec cette première expérience. Erreurs, qui n'en sont pas vraiment, mais qui s'apparentent davantage à des pistes fertiles.

4.3 *À sa rencontre* Volet II

Un deuxième volet a été présenté dans un autre contexte, c'est-à-dire au SCAN (Studio de création- arts numériques) de l'UQAC deux mois jour pour jour après la première présentation (23 mars 2015). Cette seconde présentation est une adaptation de mon projet final, la performance *À sa rencontre*, dans le but de diffuser et de déposer ce même projet dans différents événements. La forme qu'a prise l'œuvre était semblable à la première version quant à l'aspect perceptuel. Cependant, elle a pris une toute autre dimension dans l'espace.

Puisque la non-narrativité déstabilise les gens parce que je suis dans un espace de représentation et que ceux-ci s'attendent à ce qu'une suite d'actions leur soit proposée à cause des codes que renvoie l'endroit où se passe la performance, j'ai alors joué davantage sur la perspective linéaire à point de vue unique. J'ai poussé directement le spectateur à me rencontrer par les éléments qui ont été proposés et je l'ai obligé à prendre cette voie dès son entrée en salle. J'ai expérimenté un autre aspect de la recherche : l'*in situ* qui se veut être une manière de prendre nécessairement en compte le lieu dans lequel j'ai installé mon projet. Toujours en gardant l'idée que c'est une œuvre éphémère, la mise en scène que j'ai installée a été réfléchi spécifiquement pour cet espace. J'ai construit une mise en espace qui pouvait seulement habiter ce lieu et pas un autre. Celle-ci a été réfléchi selon le lieu et où le regardeur allait porter son regard lors de l'action. Mon corps était appuyé sur l'arête d'un coin de mur. Ça poussait la perspective et la réflexion du spectateur encore plus loin quant à la perception de l'espace ; l'arête provoquait une cassure et également elle annonçait une symbolique forte quant à la froideur de l'importante masse blanche qui continuait son chemin vers la verticale.



Figure 24 : Carolynne Gauthier, *À sa rencontre* Volet II, 2015, UQAC. Crédit photo : Anusorn Khabpet.



Figure 25 : Carolynne Gauthier, *À sa rencontre* Volet II, 2015, UQAC. Crédit photo : Anusorn Khabpet.

Pour la seconde version, j'ai réutilisé la terre qui était installée dans la première version de mon projet final et j'ai créé un chemin d'une certaine largeur depuis la porte du SCAN qui se dirigeait vers la performeuse et qui se rapetissait jusqu'à ce qu'il atteigne la même largeur que moi tout au coin et au bout de la pièce (figure 28). Le spectateur ne pouvait pas tourner autour de moi et ne pouvait pas non plus me toucher les mains comme à la première présentation puisque celles-ci étaient collées à ma boîte à l'aide d'un adhésif relativement puissant. Il était impossible pour moi de me détendre en articulant mes mains comme je l'avais fait à la première présentation.

Néanmoins, les gens m'ont quand même touché les mains, les jambes, mais beaucoup moins qu'à la première présentation qui a eu lieu en janvier. En ayant les mains collées à ma boîte, le spectateur était plus fermé à l'idée d'intervenir avec moi physiquement et de ce fait, a créé un phénomène empathique plus prononcé, à mon avis, puisque les commentaires qui sont ressortis étaient davantage de l'ordre de la sensibilité que de l'attente d'une action qui suit normalement une représentation.

Par contre, j'ai dû défaire les adhésifs collés à mes mains parce que je n'avais plus de circulation sanguine dans celles-ci lors de la première moitié de la performance et ceci a créé un effet sonore fulgurant. Vers la fin de l'action, j'ai ressenti le besoin de m'asseoir et j'ai alors demandé une chaise à mes techniciens. Ceci a beaucoup aidé à faire perdurer l'action puisque ma colonne vertébrale ne tenait plus le coup. Elle craquait au moindre petit mouvement que je faisais et ça devenait insoutenable. Lorsque, même assise, je ne pouvais plus rien supporter, autant mentalement que physiquement, j'ai fait signe à mes techniciens que l'action avait assez duré et que je n'en pouvais plus. Contrairement à la première fois, je n'ai pas déballé mon dispositif à la vue de tous, donc je suis retournée dans la salle de préparation pour vider le contenu de mon

cube. Pour moi, ceci a été bénéfique, voire essentiel, pour passer d'un état à un autre puisqu'à la fin de l'action je n'arrivais plus à contenir mes émotions. J'avais une boule de tristesse qui me nouait la gorge et qui m'empêchait d'interagir avec quiconque.

Aussi, pour contrer l'effet de masse et de représentation que je désirais éloigner de mon dispositif, j'ai commencé ma performance dès neuf heures le matin jusqu'à onze heures, mais mes limites physiques et mentales ont fait durer l'action jusqu'à dix heures quarante-cinq minutes. En ne donnant pas de rendez-vous précis aux spectateurs, les gens ont eu le loisir de venir comme bon leur semble durant cette période. J'ai testé alors réellement mes capacités physiques durant cette deuxième version comme j'avais désiré le faire lors de la première.



Figure 26 : Carolyne Gauthier, *À sa rencontre* Volet II, 2015, UQAC. Crédit photo : Anusorn Khabpet.

Au tout début de la performance, j'ai senti dès le départ que j'allais être incapable de tenir le coup pendant deux heures. Ceci a provoqué un stress énorme et tout de suite je me suis reconcentrée afin de focaliser sur mon objectif premier ; tenir le plus longtemps possible malgré le temps que je m'étais fixée pour faire durer l'action. De plus, le but était de tester mes limites physiques, alors je me devais d'être fidèle à moi-même et d'écouter ce que mon corps avait à me partager dans cette épreuve que je m'infligeais et de tester à la fois le dispositif afin de l'améliorer en terme de longévité.

Du point de vue sonore, la deuxième version de mon projet était beaucoup moins intéressante que la première. On entendait beaucoup moins le son de ma respiration altéré par les contraintes que je m'étais imposées. Je crois que lorsque je réutiliserai les microphones binauraux pour ce genre d'action, je vais davantage miser sur la captation directe ; c'est-à-dire que je vais les positionner directement à l'intérieur du tuba ou, du moins, je vais pousser davantage les limites du possible afin de capter le son depuis l'intérieur de mon corps pour le faire voyager dans l'espace.

Le but que je désire atteindre en intégrant l'*in-situ* plus spécifiquement dans ma pratique est d'approfondir davantage mon concept d'hyperprésence jusque dans l'espace. Puisque je veux faire voyager ce projet, cette perspective s'adapte à tous les lieux où je vais l'installer. C'est-à-dire que je compte m'inspirer de l'espace, de ses coordonnées culturelles, architecturales et historiques et à la manière dont un espace façonne un humain et de ce fait, la mise en espace peut elle-même faire effet d'hyperprésence sans y avoir nécessairement une rencontre entre performeur et spectateur ; que le lieu transformé par ma main soit autonome et porte en lui-même toute la potentialité de mon concept d'hyperprésence. Je veux créer des liens entre tous les

indices que le lieu me révélera pour atteindre un paroxysme d'une rencontre, une re-connection entre l'humain et l'espace.



Figure 27 : Carolyne Gauthier, *À sa rencontre* Volet II, 2015, UQAC. Crédit photo : Anusorn Khabpet.

Scénographie Volet II
UQAC

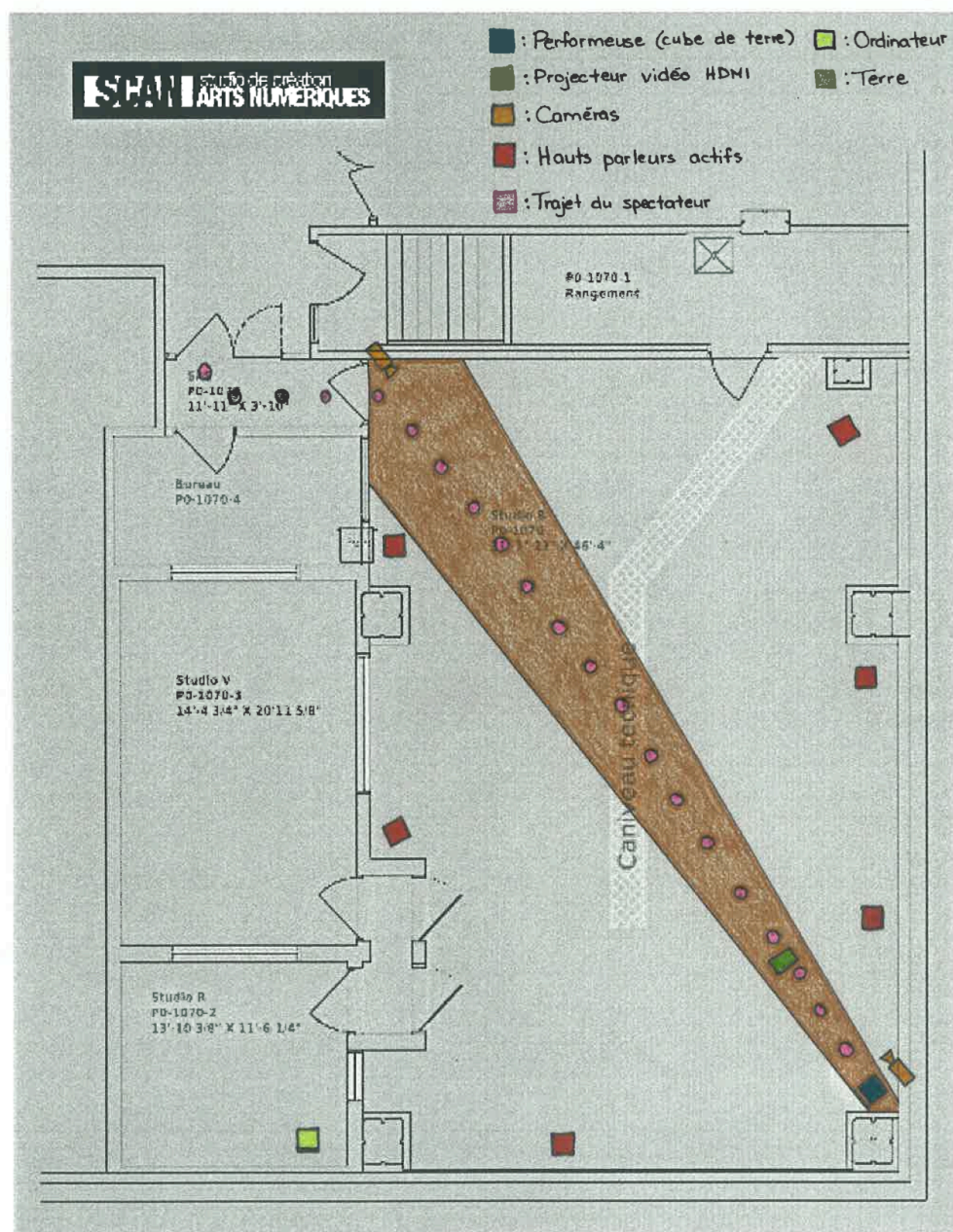


Figure 28 : Scénographie *À sa rencontre* Volet II, 2015, SCAN, UQAC.

CONCLUSION

Ce mémoire, qui accompagne mon projet de fin de maîtrise, est également un concentré de ma recherche académique débutée en septembre 2012 à l'UQAC. J'ai constaté une nette évolution de ma pensée entre le début et la fin de mon parcours au deuxième cycle. Non seulement je suis arrivée à intégrer ma pratique réelle en tant que professionnelle, et cette dernière évoluera certainement avec le temps, mais j'ai également appris à davantage me connaître en tant qu'artiste et à établir mes propres barèmes pour mon travail. J'ai également appris à davantage m'affirmer et à assumer mes choix esthétiques.

Ma recherche consistait à traduire en image symbolique l'image que je me fais de ma propre réalité en tant que personne résiliente. Je ne me serais jamais douté que ma maîtrise allait prendre cette direction puisqu'au début de mon parcours académique je ne suivais pas la direction de l'art-action. Je ne m'étais jamais permis d'aller fouiller aussi loin en moi pour comprendre mon attraction vers les arts. Dans l'introduction de ce mémoire, je dis explicitement que mon travail n'est pas de l'art thérapie. En fait, pour moi, faire tout ce chemin s'est apparenté à une thérapie avec un quotidien parsemé de hauts et de bas, mais du point de vue formel et esthétique, le produit final n'est pas de l'art thérapie. Lorsque nous demandons à quelqu'un de produire un mémoire, il est certain que, lors de ce parcours, nous apprenons tous à mieux nous connaître.

Dès que le public entre dans le lieu de représentation, il a des désirs et des attentes par rapport à ce qui se déroulera devant ses yeux. Dès qu'il voit quelque chose, une histoire se crée. Le propos de la performance vient dérouter en quelque sorte le spectateur dans sa forme, qui au départ, n'est pas nécessairement narrative. Dans mon travail, je joue avec les notions de l'espace et l'attente du

spectateur pour le dérouter dans son expérience. En l'amenant dans un espace de représentation, il est normal que le spectateur s'attende à ce qu'il se passe quelque chose de l'ordre du théâtral, mais ma pratique tente de l'amener au-delà de son désir superficiel de représentation spectaculaire.

Au départ, il n'y avait rien mis à part mon ambition ardente de mettre en scène une vérité des émotions qui devait se traduire par les mouvements des acteurs. Bien que mon envie de créer était plus grande que nature, ce désir ne suffisait pas à bâtir une recherche assez solide. En tentant de découvrir en moi-même ce qui générait en moi de telles pulsions créatrices, j'ai découvert que mon inconscient avait compris bien des choses que je n'avais pas envisagées comme de réelles bases artistiques. À la suite à cette découverte, je me suis lancée vers une série de laboratoires et d'expérimentations pour accumuler assez de matériel nécessaire à la création du projet final. Par la suite, une épuration a été nécessaire pour arriver à un concentré de ce que je désirais atteindre.

L'aboutissement de cette recherche a donné lieu à la performance *À sa rencontre*. Dépouillé de narrativité dramaturgique, cette performance se veut être une rencontre sensible entre le spectateur et la performeuse. Cette rencontre a lieu lorsque l'hyperprésence a jailli, lorsque la performeuse s'est mise dans une situation de vulnérabilité et que de ce fait, elle a transmis un sentiment d'empathie au spectateur. Ces émotions, que ces deux individus génèrent et vivent en simultané, produisent un réel contact entre deux personnes qui va à l'encontre de l'enveloppe artificielle qui couvre mon visage.

Pour enrichir mon propos, il est de première nécessité de refaire cette performance ailleurs, dans d'autres contextes, entourée de gens que je ne connais pas et dans d'autres pays pour davantage

établir un échantillonnage culturellement diversifié. Après avoir fait cette même version plusieurs fois, j'aimerais jouer avec d'autres éléments : la faire à l'extérieur des murs et avec d'autres matières qui viendront nécessairement ajouter d'autres pistes réflexives à mon travail.

Les limites

Au-delà de notre désir de faire parfaitement notre travail d'artiste, il y a des choses que nous ne pouvons contrôler et qui nous échappent lors d'une présentation. Étant chanteuse et comédienne à la base, j'ai un désir absolu et inconscient de représentation lorsque je me retrouve devant les gens. Être moi-même devant tant de spectateurs en ayant été habituée à jouer un personnage amène un lot de stress que je ne peux pas me permettre lorsque je présente une performance qui pousse mes limites physiques. Il suffit que je ne sois pas dans une bonne forme ou peu concentrée pour faire rater la performance et par là même, l'expérience du spectateur. Il faut être bien entraîné non seulement physiquement, mais aussi mentalement pour effectuer ce genre de performance parce que l'expérience du spectateur repose uniquement sur mes épaules et c'est ça qui est primordial à mes yeux.

Lors de la première présentation d'*À sa rencontre*, le 23 janvier 2015, j'angoissais énormément dans la journée parce que je ne savais pas si j'allais réussir à garder ce cube longtemps sur ma tête puisque je ne l'avais jamais testé en terme de durée, d'endurance et que c'était le but. Je me suis refermée sur moi-même et dès que je me sentais stressée, je me forçais aussitôt à revenir vers un état plus stable pour justement éviter de ruiner ma présentation le soir venu. Le but de mon travail n'étant pas de démontrer au spectateur ma persistance à pousser mes limites physiques, mais bien de lui faire vivre une expérience, en ayant toujours en tête que je dois le faire avec le

plus de rigueur possible. Il est donc primordial que je sois en pleine forme pour que le phénomène ait lieu.

Pour terminer cette conclusion, je dirais que je crois essentiellement que pour continuer de faire de l'art-action un art vivant et social, il faut continuellement tenter d'en redéfinir la forme. J'espère enrichir et compléter cette conclusion, grâce aux commentaires des membres du jury qui me seront communiqués lors de la présentation orale de cette recherche-crédation.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages imprimés :

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1944, 154 p.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Lacan*, Paris : Presses universitaires de France, 2009, 127 p.

BERNARD, Forthomme. *Une philosophie de la transcendance : la métaphysique d'Emmanuel Lévinas*, Paris : J. Vrin, 1979, 437 p.

BIET, Christian et Christophe TRIAU. *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris : Gallimard, 2006, 1050 p.

CENTLIVRES, Pierre. *Histoires de vie, Approche pluridisciplinaire*, Neuchâtel : Éditions de l'Institut d'ethnologie, 1987, 129 p.

FÉRAL, Josette. *Pratiques performatives = Body remix*, Québec/Rennes : Presses de l'Université du Québec et Presses universitaires de Rennes, 2012, 352 p.

KRAJEWSKI, Pascal. *L'art au risque de la technologie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013, 273 p.

KRISTEVA, Julia. *Polylogue*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, 537 p.

LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement : essai*, Paris : Actes Sud, 1994, 275 p.

PERRON, Jacques. *Jacques Bilodeau Habiter/Inhabited*, Québec : les éditions du passage, 2008, 157 p.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, 1999, 2400 p.

RAIMUND, Hoghe. *Pina Bausch : histoires de théâtre dansé*, Paris : L'Arche Paris, 1987, 166 p.

T. HALL, Edward. *La dimension cachée*, Paris : Éditions du Seuil, 1978, 254 p.

WEBER, Pascale. *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris : L'Harmattan, 2003, 252 p.

Articles de revues :

BLAINE, Julien. « Paysage », Index du performatif, *Inter : Art Actuel*, n°115, 2013, p. 20-21.

BONIN, Hélène. « Pédagogie de l'espace et espace de pédagogie », *Inter : Art Actuel*, n°116, 2014, p. 35.

DANTO, Isabelle. « Pina Bausch - Celle qui a révolutionné la danse et le regard », *Esprit*, 8/9, 2008 [En ligne] page consultée le 23 décembre 2014. URL : <http://www.cairn.info/sbiproxy.uqac.ca/revue-esprit-2009-8-page-250.htm>

JEAN, Marcel. « Transférer, transmettre l'expérience », *Inter : Art Actuel*, n°116, 2014, p. 7.

MOUCHTOURIS, Antigone. « L'expérience esthétique et les enjeux de la transmission », *Inter : Art Actuel*, n°116, 2014, p. 33.

TOURANGEAU, Sylvie. « Qu'est-ce que la pratique de l'art performance s'invente pour vivre », *Inter : Art Actuel*, n°116, 2014, p. 52.

Articles de périodiques :

ADAMS, James. « Marina Abramovic on theatre as therapy: 'There is no pain any more' », *The Globe and Mail*, 2013 [En ligne] page consultée le 23 décembre 2014. URL : <http://www.theglobeandmail.com/arts/summer-entertainment/marina-abramovic-on-theatre-as-therapy-there-is-no-pain-any-more/article12503332/>

CÔTÉ, Daniel. « Une performance pour évoquer l'hyperprésence », *Le Quotidien*, 2015, p.16.

GOBEIL, Dominique. « Carolyne Gauthier va à la rencontre du public », *La Pige*, 2015 [En ligne] page consultée le 22 janvier 2015. URL : <http://atmjonquiere.com/la-pige/2014-2015/pige-du-jour/carolyne-gauthier-va-a-rencontre-du-public#!prettyPhoto>

Articles encyclopédiques :

CLÉMENT, Catherine. « Individu », *Encyclopædia Universalis* [En ligne] page consultée le 6 janvier 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/individu/>

LADRIÈRE, Jean. « Concept », *Encyclopædia Universalis* [En ligne] page consultée le 4 janvier 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/concept/>

Notes de cours et dossiers pédagogiques :

CAMELO-SUAREZ, Constanza citant Pierre Gosselin. *7ART800 - Méthodologie de la recherche-crédation* [Notes de cours], cours 10, 2012.

MAYEN, Gérard. « Qu'est ce que la performance ? », *Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou*, 2011 [En ligne] page consultée le 23 décembre 2014. URL : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>

ANNEXES

ANNEXE I

L'INTERPRÉTATION DU SPECTATEUR

Les interprétations sont multiples quant à la perception du spectateur. Certains n'arrivaient pas à mettre de mot sur ce qu'ils ont ressenti, mais ils sont tous d'accord pour dire que la symbolique était forte ; le *je ne sais quoi* que je veux atteindre, cette parcelle de mystère qui nous envahit suite à une présentation qui vient changer ou modifier une partie de notre inconscient s'est démarqué lors de la performance.

J'ai laissé dans le couloir, lors de la sortie des spectateurs, des enregistreurs-zoom, un cahier de commentaires ainsi que des cartes avec mon adresse courriel inscrite pour qu'ils puissent laisser leurs commentaires. Ceux-ci prennent beaucoup d'importance dans ma cueillette de données.

Quelques exemples de commentaires en verbatim :

Wow...Super performance...euh... Qu'est-ce qui m'a touché le plus c'est le rapport à l'homme et son image je dirais...euh... au début les gens marchaient, se regardaient, se faisaient voir par les autres et cet aspect de complaisance du regard d'Autrui ça s'est vite épuisé parce qu'on se rend compte que l'humain est profondément empathique et très vite on se lasse de juste regarder les gens se regarder pis tranquillement pas vite, les gens ont commencé à te tourner autour pis à te masser pis à te prendre les mains pis tranquillement jusqu'à la fin où y'a quelqu'un qui a décidé de te déterrer complètement parce que là ont se rendaient ben compte que ça n'avait pas de bon sens pis qu'on pensait à ta souffrance. Donc, c'est vraiment intéressant comment l'humain est profondément empathique pis que de se voir dans un miroir c'est super intéressant. Je sais pas si c'est mon back-ground d'art relationnel, mais je pense que la partie la plus intéressante de ton projet c'est vraiment le rapport à toi et l'Autre pis l'image de l'Autre dans toi c'est aussi intéressant parce que justement ça met une couche de plus pis ça ajoute au fait qu'on voit qu'est-ce qui rend l'Homme... qu'est-ce qui intéresse le plus l'Homme finalement. Donc, c'est ça, je remets en question le fait que les gens soient là autour de toi et qu'ils regardent comme un spectacle... je sais pas si c'était plus efficace si c'était fait dans un couloir... donc, c'est ça écoute... bravo, bravo, bravo encore, bravo à Paolo, vous faites une super équipe et je vous embrasse, bye.

Quelle idée de s'enterrer avant date ?

Bon ben...bravo Carolyne. On ne se connaît pas et euh... je voulais te laisser ce message de vive voix pour savoir qu'est-ce qui t'as pris ? (rire) Et pourquoi tu fais ça ?... Ben je te félicite de cette performance euh... Bravo euh... bravo et je t'encourage dans ta folie, je comprends pas vraiment ce qui t'as amené à te retrouver la tête dans la terre, mais pourquoi pas ? C'est de l'art. Bravo. Bye

Caro, ma belle Caro c'est (nom de la personne). Je suis vraiment impressionnée de tout ce travail, de toute ta force. J'aurais aimé euh... avoir le courage de venir te faire un bisou euhm... sur cet aquarium, mais tu vois moi j'ai pas eu ton courage pis je voulais pas être devant tous les gens (rire). Mais euh... tu m'as fait battre mon cœur et j'ai presque pleuré... c'était émouvant, c'était fort, à ton image... alors. Bravo, bravo, tu peux être fière de toi et je t'aime très fort.

Père : est-ce que tu as aimé ça ?

Fils : oui

Père : oui ? beaucoup ?

Fils : beaucoup

Quelques exemples de commentaires écrits :

Ce genre d'expérience dans le noir, puis lumière tamisée et assise par terre ou debout, je ne suis pas très habituée, car je suis plus classique. Mais cette nouveauté et votre originalité m'ouvrent à la réflexion de l'art et de la communication.

Belle expérience entre inhumation et exhumation, sensuelle. Quel dommage que le charme ait été rompu si rapidement !

Tu as une solidité et une poésie dans cette performance. Beaucoup d'images belles et symboliques.

Y'avait bin du silence...bin du noir...bin de la terre ! De voir les gens attendre, se regarder... et se lever... apprivoiser... et venir participer... t'accompagner... vivre avec toi ! Belle histoire... beau passage !

Fascinante !!! je suis impressionné. Moi j'ai pensé à la claustrophobie tout de suite... il faut une grande force mentale et physique pour arriver à un tel résultat.

Captivant. Parfois angoissant (surtout au début). D'abord fasciné par le dispositif, c'est finalement par la performance physique que j'ai été impressionnée. Curieuse de voir ce que ça aurait donné si cela avait duré plus longtemps... Un beau moment plongé dans le silence et l'obscurité. Se retrouver d'abord face à soi-même et ensuite face à un corps empêché. Très intéressant et fascinant.

Bien que ces commentaires soient une trace concrète puisqu'ils sont enregistrés, écrits, j'ai reçu davantage de commentaires verbaux. Les gens ressentaient le besoin de me parler en personne, de me rencontrer.

Une femme qui est professeure à l'UQAC et qui n'a aucun lien professionnel avec le département des arts se demandait si elle allait se présenter à la performance puisque la température du vendredi 23 janvier 2015 était peu clémente. Elle a toutefois décidé de prendre son courage à deux mains et de venir tout de même, elle sentait qu'elle devait venir. Peu de temps après la performance, elle est partie, mais a décidé de rebrousser chemin et de venir me voir pour me parler. Elle me disait alors que l'image qu'elle a perçue est l'indifférence que les gens ont à l'égard des personnes atteintes de maladies mentales. Voir une personne souffrir et ne rien faire ou pire encore l'ignorer faisait partie de sa réalité. Puisqu'elle travaille dans ce domaine, ce sujet la touche profondément. Pendant son flot de paroles, elle me touchait les mains, elle me regardait dans les yeux. J'ai alors eu à ce moment la satisfaction d'avoir touché à quelque chose de grand.

Cette femme était le public que je voulais toucher ; ces personnes qui ne gravitent pas autour du domaine des arts, qui ne me connaissent pas et qui ont vécu l'hyperprésence. Cette femme est un faible échantillon qui se dilue dans la masse de gens gravitant autour du domaine des arts qui étaient présents lors de la présentation, mais elle est très importante. Ça me dit alors d'aller voir plus loin, d'aller recréer cette performance ailleurs pour voir si les gens s'approprient le dispositif.

Une autre dame avait des commentaires plus ludiques, comme le cube que je portais faisait jaillir des souvenirs de son enfance. Elle pensait à autrefois où les photographes prenaient des photos dans une boîte recouvrant leurs visages et épaules d'un tissu noir et de capturer l'image avec une ampoule qui éclatait lors de la prise. Encore là, je suis très satisfaite de ce commentaire puisqu'un de mes désirs est de faire ressurgir des souvenirs, des bribes de notre existence pour s'approprier l'image dans le présent.

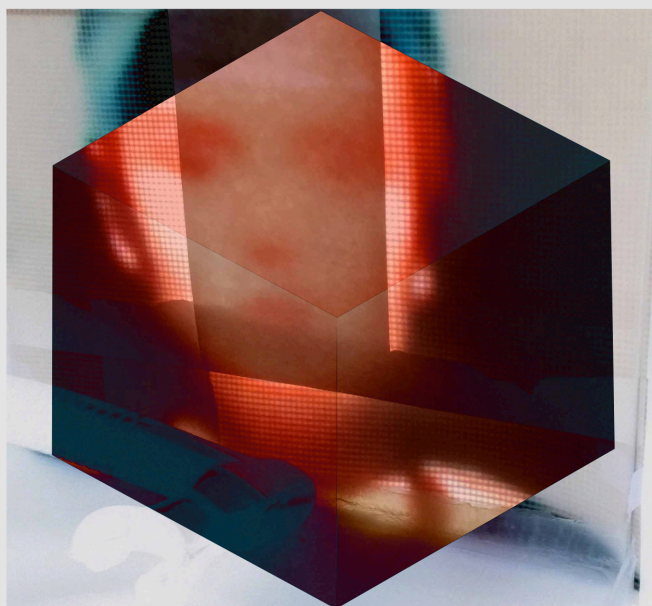
D'autres collègues en arts, me donnaient des critiques constructives comme quoi la durée pouvait être une alternative intéressante, mais j'avais depuis le départ, décidé de faire durer la performance jusqu'à pousser mes limites corporelles. Les imprévus ont écourté la présentation puisque je m'attendais à ce que les gens voyagent dans l'espace et repartent, mais ils sont restés jusqu'à la fin et ont ressenti le besoin de me déterrer pour alléger ce qu'ils ont interprété comme de la souffrance.

Ceci dit, les imprévus sont des alternatives extraordinaires qui dirigent la performance ailleurs et elles sont nécessaires puisque la performance pousse parfois les gens à interagir du seul fait que c'est un art social. Le concept d'hyperprésence que je tente de définir se caractérise, entre autres,

par un processus interne sensitif d'identification, d'empathie, d'espace qui est des informations qui doivent nécessairement se digérer par le corps avant qu'une action physique se produise comme celle de me déterrer. Parce que le but de la performance est de solliciter les sens du spectateur pendant l'action, le spectateur y prend part par sa simple présence sensible par rapport à mon œuvre ; si le spectateur n'est pas présent physiquement, rien ne se produit, il n'y a pas de rencontre, il n'y a pas d'empathie, il n'y a pas d'hyperprésence.

ANNEXE II

L’AFFICHE D’À SA RENCONTRE



DANS LE CADRE DE SA RECHERCHE À LA MAÎTRISE EN ART À L'UQAC
CAROLYNE GAUTHIER PRÉSENTE :

À SA RENCONTRE

UNE PERFORMANCE DE
CAROLYNE GAUTHIER

EN COLLABORATION AVEC PAOLO ALMARIO

23 JANVIER 2015

AU STUDIO-THÉÂTRE DU PAVILLON DES ARTS
DE L'UQAC

19:00



Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Canada

CELAT
CULTURES • ARTS • SOCIÉTÉS

UQAC
Université du Québec
à Chicoutimi

AFFICHE JUSTINE BOUQUAIS

